

Representasjonens grenser

Julianne Rustad



Masteroppgave i historie
Institutt for arkeologi, konservering og historie
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2012

Forord

Jeg vil takke min kjære veileder, Gro Hagemann, for oppmuntring, inspirerende veiledning og verdifulle innspill i arbeidet med denne oppgaven. En stor takk vil jeg også gi til min bedre halvdel, Sam, til mamma og pappa og til alle mine gode lesesalkamerater – spesielt til Vidar og Anilton for den siste innspurten. Uten Aslaug ville jeg aldri ha kommet i mål med denne oppgaven. Tusen takk! Hjertelig takk også til Martine, som har gjort det nitidige arbeidet med å se over fotnotene.

Julianne Rustad

Oslo, november 2012

Innholdsfortegnelse

1.0 Introduksjon: Holocaust på film.....	1
1.1 Bakgrunn: Representasjonens grenser	3
1.1.1 Den «barbariske» poesien	3
1.1.2 En Holocaust-etikette?	4
1.2 Teori: Des Pres' Holocaust-etikette	5
1.2.1 Holocausts unike karakter	5
1.2.2 Fakta og realisme i Holocaust-representasjon.....	8
1.2.3 Det hellige og det seriøse	12
1.2.4 <i>Shoah</i>	14
1.3 Begrepsavklaring.....	18
1.4 Fagfelt og tidligere forskning	20
1.4.1 Typiske trekk ved Holocaust-filmer	24
1.5 Metode.....	26
1.5.1 Kilder og litteratur	27
1.6 Struktur og oppbygning av oppgaven	29
2.0 Holocaust som Hollywood-film: Spielbergs Schindlers liste.....	30
2.1 Bakgrunn	31
2.2 Den første regelen: Holocausts unike karakter	33
2.2.1 Representasjonens grenser: <i>Shoah</i> og <i>Schindlers liste</i>	34
2.3 «Do we have to invent a new language?»-Den klassiske Hollywood-fortellingen og historiefortelling	36
2.3.1 Hollywood-fortellingens rolle i <i>Schindlers liste</i>	37
2.3.2 Jødene i filmen	38
2.3.3 Gasskammer scenen og seksualiserte kvinneframstillinger	41
2.3.4 Det gode mot det onde	45
2.4 Den andre regelen: Historisk sannhet og virkelighetsmarkører	47
2.4.1 Konvensjonelle historiske markører i Schindlers liste: Svart-hvitt fotografering...	50
2.4.2 Referanser til dokumentar-film og håndholdt kamera	51
2.4.3 Bruk av tidligere ikoniske bilder og filming på <i>location</i>	53
2.4.4 Referanser til tidligere filmer og dokumentarfilmer om Holocaust	54
2.4.5 Fakta og fiksjon: Populærkulturens egenverdi	56
2.5 Den tredje regelen: Seriøsitet og religiøsitet	57
2.6 Konklusjon	59
3.0 Holocaust som tragikomisk eventyr: Benignis Livet er herlig.....	61
3.1 Bakgrunn	62
3.2 Den første regelen: Holocausts unike karakter i <i>livet er herlig</i>	64

3.2.1 Eventyr og historie i <i>Livet er herlig</i>	65
3.2.2 Den universaliserte jødiske opplevelsen	67
3.2.3 Mellom Holocaust-historie og selvbiografi.....	70
3.2.4 Ondskap og vold.....	72
3.2.5 Nazister og fascister	75
3.3 Den andre regelen: Det autentiske og livet er herlig	80
3.3.1 Holocaust-etiketten utfordres	80
3.4 Den tredje regelen: Holocaust-humor	83
3.4.1 Humor og tragedie i <i>Livet er herlig</i>	85
3.4.2 <i>Livet er herlig</i> s moralske sannheter	87
3.5 Konklusjon	89
4.0 Holocaust som postmoderne historieomskriving: Tarantinos <i>Inglourious Basterds</i>	90
4.1 Bakgrunn	91
4.2 Den første regelen: Let's get into character.....	94
4.3 Den andre regelen: Once upon a time... in Nazi occupied France	98
4.3.1 Brechtianske teknikker	100
4.3.2 Visuelle teknikker og filmmusikk	100
4.3.3 «Realistiske» markører.....	102
4.3.4 Fremstillingen av jøder.....	103
4.3.5 Shosanna.....	104
4.3.6 Aldo Raine og basterdene.....	106
4.4 Den tredje regelen: Rollebytte.....	108
4.4.1 «Nazi aint got no humanity»: Nazistene i filmen.....	109
4.4.2 Fascinerende fascisme.....	110
4.4.3 Hans Landa.....	111
4.4.4 Vold.....	113
4.4.5 «Watchin' Donny beat Nazis to death is the closest we ever get to goin' to the movies»	114
4.4.6 What shall the history books read?.....	117
4.5 Konklusjon: Real or Fictitious, Doesn't Matter?	120
5.0 Konklusjon	124
Bibliografi	126
Filmografi.....	137

1.0 Introduksjon:

Holocaust på film

One does not imagine the unimaginable. And in particular, one does not show it on the screen.

- Elie Wiesel¹

Holocaust er i dagens samfunn sett på som den sentrale historiske hendelsen i det 20. århundret og som symbolet på «ondskapens problem» i det moderne Europa. Dette kan virke som en selvfølge i dag, men det har ikke alltid vært slik. Det jødiske folkemordets sentrale rolle i det vestlige offentlige minnet er et relativt nytt fenomen, et fenomen man kan spore tilbake til 70-tallet og som virkelig gjorde seg gjeldende på 90-tallet.² I akademiske kretser har hendelsen spilt en større rolle også før 70-tallet, der teoretikere som Raul Hilberg og Hannah Arendt forsøkte å begripe hvordan en slik katastrofal hendelse kunne skje i hjertet av Europa. Men fram til slutten av 1960-årene var det likevel ikke mange som var interesserte i å lese slike bøker eller å sette Holocaust på pensum i skoler eller på universiteter.³ Den historiske hendelsens ekstreme karakter førte også til at teoretikere «etter Auschwitz» som Saul Friedländer og Theodor Adorno filosoferte over om det overhodet var mulig å representere eller forstå hendelsen. Både i akademia og i kunst har en sentral fagdebatt dreid seg om de moralske, politiske og faglige utfordringene ved å forsøke å fortelle om hendelsen i ettertid. I takt med den økende oppmerksomheten Holocaust har fått, har spørsmål om hva som kan regnes som akseptable representasjoner av Holocaust fått fornyet aktualitet. Kritikere og overlevende jøder har lagt vekt på at det er nødvendig å behandle den ekstreme og unike historiske hendelsen med særlig omhu og respekt, der *grensesetting* har vært et nøkkelord. Dette har gitt utslag i en berøringsangst, spesielt i kunstneriske representasjoner av hendelsen. Holocaust-teoretikeren Terrence Des Pres skrev i 1987 en artikkel kalt «Holocaust *laughter?*», der han satte ord på denne tendensen. Her hevdet han det var oppstått en uoffisiell

¹ Elie Wiesel sitert i Annette Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust* (Cambridge: Cambridge

² Tony Judt, «The 'Problem of Evil' in Postwar Europe», *The New York Review of Books* 14 februar (2008), <http://www.nybooks.com/articles/archives/2008/feb/14/the-problem-of-evil-in-postwar-europe/?pagination=false>.

³ Peter Novick, *The Holocaust in American Life* (Boston: Houghton Mifflin, 2000), 103.

«Holocaust-etikette» som avgjorde hva som var akseptabelt og uakseptabelt også for kunstneriske representasjoner av hendelsen. Dette medførte at det var lite rom igjen til å ta seg kunstneriske friheter i behandlinger av temaet, spesielt i sjangre som brøt med seriøse fremstillingsformer.⁴

Kunst, og spesielt film, er representasjonsformer som har vært særlig kontroversielle i denne diskusjonen, som sitatet av den overlevende jøden Elie Wiesel kan illustrere. Dette gjelder mest av alt kommersielle Hollywood-filmer. Grunnen til dette er at film er den kunstformen som kan gi den mest overbevisende illusjonen av å vise en umediert virkelighet, samtidig som det er den mest populære kunstformen i dagens samfunn. Ettersom Hollywood-film skal underholde publikum og samtidig utnytter seg av et forenklet bilde av virkeligheten, har denne blitt sett på som særlig upassende til å ta for seg Holocaust. Filmmediet bærer dessuten i seg sine egne konvensjoner, muligheter og restriksjoner som ikke er lette å forene med strenge grenser for representasjon. Før 90-tallet var Holocaust ennå ikke blitt et Hollywood-fenomen. Mange filmer var riktignok laget om hendelsen både i USA og Europa, men med unntak av *Anne Franks dagbok* (1959) og NBCs *Holocaust*-serie (1978), var ikke Holocaust noe som trakk publikum til kinosalene eller tv-skjermen. I Europa var Holocaust-filmer stort sett smale, filosofiske kunstfilmer som trakk et lite, men engasjert nisjepublikum. Dette skulle forandre seg på 90-tallet, med populære og prisvinnende filmer som *Schindlers liste* (1993) og *Livet er herlig* (1997). Temaet for denne masteroppgaven er hvordan disse filmene forholdt seg til og utfordret de strenge reglene for representasjon i Holocaust-kunst.

Denne oppgaven handler om hvordan tre kommersielle filmer fra 90-tallet og fremover har utfordret «representasjonens grenser». Disse filmene er *Schindlers liste* (1993), *Livet er herlig* (1997) og *Inglourious Basterds* (2009). Gjennom å analysere disse filmene i forhold til reaksjonene de skapte, skal jeg diskutere på hvilken måte grensene for Holocaust-representasjon i film har blitt utfordret og flyttet med disse. Min hovedproblemstilling er:

Representasjonens grenser. På hvilke måter blir de brutt av de tre filmene? Hvordan har bruddene blitt kommentert og vurdert? Hvor går grensene i dag? Er de flyttet i forhold til Des Pres' kriterier?

⁴ Terrence Des Pres, «Holocaust laughter?» i Berel Lang (red.), *Writing and the Holocaust* (New York: Holmes and Meier, 1988), 216-220.

1.1 Bakgrunn: Representasjonens grenser

To write poetry after Auschwitz is barbaric.
- Theodor Adorno⁵

Helt siden den ufattelige skjebnen til Europas jøder ble kjent, har det vært kontroversielt hvordan man skal forholde seg til Holocaust både i kunst og i akademia. Hendelsen blir sett på som så ekstrem og unik at mange, både overlevende og teoretikere, har hevdet at den ikke kan representeres eller fremstilles i det hele tatt. De mest rigide av disse mener at det bare er skriftlige kilder eller andre levninger fra ofrene selv som er gyldige, og da kun de kildene som ble skrevet mens Holocaust fant sted. Bøker eller memoarer som er skrevet etter frigjøringen fra konsentrasjonsleirene, til og med av de samme menneskene, kan ikke lenger regnes som like autentiske. Kun de som ikke overlevde kan sette ord på det som ingen overlevende eller etterlatte kan begripe.⁶ Også de som mener at det er mulig å formidle kunnskap om Holocaust har lagt stor vekt på det problematiske med å fremstille hendelsen. Holocaust-teoretikeren Saul Friedländer kaller hendelsen en «event at the limits» som utfordrer våre tradisjonelle fortolknings- og representasjonsmetoder. Holocaust er en «event at the limits» fordi «[...] it is the most radical form of genocide encountered in history: the willful, systematic, industrially organized, largely successful attempt totally to exterminate an entire human group within twentieth-century Western society».⁷ Det er likevel, i følge han, mulig å tolke og fremstille hendelsen som alle andre historiske hendelser, men slike tolkninger kan lett overskride det han kaller «the limits of representation».⁸ Hvor disse grensene ligger finnes det fortsatt ingen enighet om. I Holocaust-diskursen har det blant annet dreid seg om tematiske, estetiske, sjangermessige, stilistiske, narrative og etiske grenser. Derfor er kunst, og kanskje spesielt film, representasjonsformer som lettere kan bli beskyldt for å overskride slike grenser. En av disse grensene har vært å forestille seg selve gassdusjene, som for mange representerer Holocausts «ultimate sacred center and horrifying metaphor».⁹

1.1.1 Den «barbariske» poesien

Det omdiskuterte Adorno-sitatet ovenfor har av mange blitt tolket som et forbud mot å representere Holocaust i kunst, og har særlig blitt brukt mot filmatiske representasjoner av

⁵ Theodor Adorno, *Prisms* (London: Neville Spearman, 1967), 34.

⁶ Sidra Ezrahi sitert i David Bathrick, Brad Prager og Michael Richardson (red.), *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory* (Rochester: Camden House, 2008), 9.

⁷ Saul Friedländer (red.), *Probing the Limits of Representation* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), 3.

⁸ Ibid

⁹ Yosefa Loshitzky, «Holocaust Others» i Yosefa Loshitzky (red.), *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List* (Bloomington: Indiana University Press, 1997), 111.

hendelsen.¹⁰ Andre hevder det har blitt misforstått og tatt ut av kontekst, og legger vekt på at Adorno senere trakk tilbake forbudet da han sa at «suffering has as much right to expression as a tortured man has to scream; hence it may have been wrong to say that after Auschwitz you could no longer write poems».¹¹ I de sammenhengene sitatet ofte brukes er det for å få frem at kunsten ikke lenger kan skilles fra moral eller historien etter Auschwitz. Å lage kunst for kunstens skyld, i alle fall kunst om konsentrasjonsleirene, blir derfor barbarisk. For Adorno, som for Friedländer, må det finnes etiske, estetiske og teoretiske grenser for Holocaust-representasjon.¹² Raul Hilberg, en annen prominent Holocaust-forsker, har lagt vekt på to slike regler: stillhet og minimalisme. Minimalisme er kunsten å bruke minst mulig ord for å si mest mulig. Dette mener han Elie Wiesels bøker er gode eksempler på. Wiesels selvbiografiske og lavmælte bok, *Natten*, som er drøyt 100 sider lang og verken kan klassifiseres som memoar eller fiksjon, har blitt stående som klassikeren på dette feltet.¹³ «If it is a novel, it is not about Auschwitz, and if it is about Auschwitz, it is not a novel», har Wiesel sagt. Dette sitatet er ikke bare en observasjon, sier Hilberg, det er en lov.¹⁴ Stillhet er det som kommer frem mellom ordene, skriver han. Hans eksempel på dette er Claude Lanzmanns film *Shoah* (1985), som jeg skal se nærmere på senere i dette kapittelet.

1.1.2 En Holocaust-etikette?

Hilbergs lov passer godt inn i Terrence Des Pres oppsummering av de rådende normene for hva som er respektabel Holocaust-representasjon. Des Pres er en anerkjent Holocaust-forsker som har skrevet mange bøker som i dag regnes som klassikere innenfor Holocaust-feltet. I hans artikkel «Holocaust *laughter?*» setter han spørsmålstegn ved visse uskrevede regler som bestemmer hvordan Holocaust skal fremstilles. Disse gjengir jeg i sin helhet fordi de oppsummerer de rådende holdningene til Holocaust-representasjon, og det er nettopp disse uoffisielle reglene som har skapt kontrovers rundt både *Schindlers liste*, *Livet er herlig* og *Inglourious Basterds*. Disse tre reglene, som han kaller «Holocaust-etiketten»¹⁵, er følgende:

¹⁰ Bathrick, «Introduction: Seeing against the Grain: Re-visualizing the Holocaust» i Bathrick, Prager og Richardson (red.), *Visualizing the Holocaust*, 12.

¹¹ Theodor Adorno sitert i Kerner, *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films* (London: Continuum, 2011), 2.

¹² Berel Lang (red.), *Writing and the Holocaust* (New York: Holmes and Meyer, 1988), 2.

¹³ Elie Wiesel, *Natten* (Oslo: Aschehoug, 2007).

¹⁴ Raul Hilberg, «*I was not there*», i Lang (Red.), *Writing and the Holocaust*, 23-24.

¹⁵ Des Pres, «Holocaust *laughter?*», 218.

1. The Holocaust should be represented, in its totality, as a unique event, as a special case and kingdom of its own, above or below or apart from history.
2. Representations should be as accurate and faithful as possible to the facts and the conditions of the event, without change or manipulation for any reason- artistic reasons included.
3. The Holocaust should be approached as a solemn or even sacred event, with a seriousness admitting no response that might obscure its enormity or dishonor its dead.¹⁶

Jeg skal videre ta for meg hver enkelt regel og se på hvordan de har påvirket representasjonsdiskursen i historiefaget, samt i fiktive og kunstneriske tilnærmelser til temaet. Jeg skal også bruke disse tre reglene som rammeverk når jeg tar for meg hver enkelt film i de neste kapitlene. Ettersom «Holocaust *laughter?*» ble skrevet i 1987, vil jeg gjennom diskusjonene rundt filmene se på om denne etiketten er like gyldig nå som angivelig var på 80-tallet.

1.2 Teori: Des Pres' Holocaust-etikette

1.2.1 Holocausts unike karakter

Den første regelen legger vekt på Holocausts unike karakter i verdenshistorien. Selv om alle historiske hendelser er unike, har den blitt oppfattet som utenfor den vanlige historiens kontinuitet, og må derfor behandles på en annen måte enn andre historiske hendelser. Dette medfører for det første at Holocaust ikke kan sammenlignes med andre lignende hendelser, som for eksempel tidligere eller senere folkemord. For det andre betyr det at det ikke er mulig å forske på hendelsen som en integrert del av den moderne europeiske historien. Hendelsen blir slik stående utenfor historiens univers, umulig å forstå eller forklare.

Vektleggelsen av Holocausts unike karakter var spesielt sterk i de første tiårene etter andre verdenskrig, og da særlig av generasjonen som selv hadde levd i tiden. De så på hendelsen som et radikalt brudd med den vestlige historien. Det var en uforståelig diskontinuitet i en ellers sammenhengende historie. Dette fikk følger både for historiesynet og historieskrivingen generelt, men det fikk også også politiske implikasjoner i etterkrigstidens politikk. For Tyskland bidro dette til å sette et skarpt skille mellom Nazi-Tyskland og det nye tyske demokratiet.¹⁷ Det nye styret ble slik frigjort fra fortidens kriminelle handlinger og det tyske folket kunne gjenopprette sin nasjonale identitet og moralske karakter.¹⁸ For historieforskningen førte det til en mengde teoretiske utfordringer. Mange historiske

¹⁶ Des Pres, «Holocaust *laughter?*», 216-217.

¹⁷ Wulf Kansteiner, «From Exception to Exemplum: The New Approach to Nazism and the 'Final Solution'», *History and Theory* Vol.33, Nr.2 (Mai 1994): 170.

¹⁸ Kansteiner, «From Exception to Exemplum», 162.

grunnlagsproblemer kom i søkelyset, for eksempel historiefagets forhold til språk og fortelling. Det ble stilt spørsmålsteget ved om det i det hele tatt var mulig å beskrive Holocaust med vanlige språklige formuleringer og ord. Hannah Arendt forsøkte gjennom hele sitt forfatterskap å finne frem til et språk som kunne «comprehend the uncomprehensible [and] represent the unrepresentable». Hun brukte selv et språk som var i grenselandet mellom akademisk skriving og litteratur, noe Karl Jaspers kritiserte henne for i en av deres brevvekslinger: «The way you do express it, you have almost taken the path of poetry. And a Shakespeare would never be able to give adequate form to this material».¹⁹ Igjen ser vi den generelle mistilliten til det litterære språket i fremstillingen av Holocaust. I tillegg til at historikernes fortellermåte og språk ble sett på som problematisk eller uegnet, ble selve historiens gang, historien med stor H, tilsvarende utilstrekkelig som historisk forklaring. Ideen om en retning eller mening med historien var for alvor rokket ved. Når nazistenes handlinger og tankesett videre ble oppfattet som utenfor historikernes forståelseshorisont, kunne man heller ikke ta i bruk den tradisjonelle empatiske metoden for å forsøke å forstå hvordan «den endelige løsningen» kunne skje. Bare gjennom en ekstrem form for historisk distansering var det mulig å forske på nazistene, noe som førte til en demonisering av Hitler og Nazi-lederskapet.²⁰ Endelig gjorde denne holdningen det umulig å integrere «den endelige løsningen» inn i større sammenhenger i det 20. århundret, noen forskere i den senere tiden har lagt større vekt på viktigheten av.²¹ Dette er bare noen av de teoretiske utfordringene historiefaget møtte som en konsekvens av Holocausts unikhhet. Holocaust førte derfor til en teoretisering av historiefaget i tiden etter den andre verdenskrigen.

Det var spesielt generasjonen som selv hadde opplevd andre verdenskrig som la vekt på Holocausts unikhhet. Likevel fantes det også blant disse noen få som utfordret dette synet, og som dermed var med på å «normalisere» hendelsen. Hannah Arendts *Eichmann in Jerusalem: a Report on the Banality of Evil* og Zygmunt Baumanns *Modernity and the Holocaust* er eksempler på dette.²² Felles for disse er at de knyttet det moderne byråkratiske samfunnet til Holocaust. Dermed utfordret de det unike aspektet ved Holocaust, fordi de i Nazi-Tyskland så strukturer som var til stede i alle moderne samfunn. Det var bare i Tyskland dette potensialet var realisert, men i teorien kunne det ha skjedd også i andre moderne samfunn. Yngre

¹⁹ Karl Jaspers sitert i Bathrick, Prager og Richardson (red.), *Visualizing the Holocaust*, 8.

²⁰ Kansteiner, «From Exception to Exemplum», 155-156.

²¹ Kansteiner, «From Exception to Exemplum», 149.

²² Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (New York: Viking Press, 1963), Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust* (Cambridge: Polity Press, 1989).

teoretikere, som Christopher Browning, videreførte denne tradisjonen. I hans bok *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland* tok han i bruk hverdagshistorie for å forske på de vanlige menneskene som deltok i jødeutryddelsene.²³ Brownings utgangspunkt var at «nothing in principle separates us from Nazism», skriver Kansteiner.²⁴ Han så ingen grunn til at man ikke kunne ta i bruk empati for å forstå disse menneskene, fordi han ikke mente det lå noe eksepsjonelt eller uforståelig i de faktorene som gjorde at politimennene deltok i «den endelige løsningen». En blanding av banale faktorer muliggjorde jødeutryddelser på det lokale plan, i følge han. Med denne studien skilte Browning seg ut fra tidligere forskning fordi han tok avstand fra Holocausts grunnleggende unikhhet og ubegripelighet. I tillegg tok han ikke i bruk strukturalistiske metoder for å forske på gjerningsmennene. Distanseringen fra Holocaust og dens ekstreme ondskap forsvinner derfor på mange måter med Brownings metode.²⁵

I artikkelen «From Exception to Exemplum: The New approach to Nazism and the 'Final Solution'» ser historiker Wulf Kansteiner på hvordan fokuset på det unike ved Holocaust har skiftet over tid, både i amerikansk og tysk forskning. Den nye generasjonen historikere som ble født etter krigen er ansvarlige for denne forandringen, i følge han. Disse har lagt vekt på det «normale» og sammenlignbare ved hendelsen og har slik integrert den i Europas moderne historie. I følge Kansteiner, er Brownings metoder og historiesyn et eksempel på denne generasjonsforskjellen mellom yngre og eldre teoretikere: «the timing of the transformation of the concept of exceptionality, together with the age group of the respective scholars initiating this transformation, indicates that these changes are linked to parallel processes of generational change».²⁶ Denne generasjonsforskjellen er også tilstede i hvordan mennesker i kulturfeltet forholder seg til Holocaust, for eksempel i forhold til hvordan Holocaust har blitt fremstilt i film. Både Spielberg, Benigni og Tarantino er del av generasjoner som er født etter krigen og har med sine filmer tatt del i denne utviklingen. Også blant filmpublikum kan man finne klare indikasjoner på dette. Holocaust- og filmhistoriker Lawrence Baron hevder i boken *Projecting the Holocaust into the Present* at mottakelsen av filmer som *Schindlers liste* og *Livet er herlig* i stor grad er delt på grunn av et generasjonsskille mellom de som er født før og rett etter krigen og de som er født etter 1960. Den eldre generasjonen foretrekker som

²³ Christopher R Browning, *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland* (New York: HarperCollins, 1992).

²⁴ Kansteiner, «From Exception to Exemplum», 157.

²⁵ Kansteiner, «From Exception to Exemplum», 156-157.

²⁶ Kansteiner, «From Exception to Exemplum», 171

regel realistiske filmer om Holocaust og misliker «morsomme» filmer som *Livet er herlig*. Generasjonen født etter 1960 er på den annen side mer positive til filmer som fremstiller Holocaust på mer kreative måter. Disse er også åpnere for å inkludere andre grupper enn jødene, som sigøyerne og homoseksuelle. Denne generasjonen vil «learn why the Holocaust is relevant today instead of why it was unique».²⁷

Ovenfor har vi sett at «regelen» om Holocausts unikhet har vært sentral i Holocaust-diskursen, men at den har forandret seg over tid. Dette gjaldt ikke minst med forskning gjort av en yngre generasjon som selv ikke levde i tiden det skjedde. Denne trenden har i stor grad avteoretisert og normalisert den historiografiske metoden, hevder Kansteiner.²⁸ Den har også møtt motstand fra flere hold, både fra «den eldre generasjonen» som ser på utviklingen som en trivialisering og banalisering av Holocaust, men også fra politisk hold i Tyskland og i Israel, der tesen om det unike ved Holocaust har vært viktig for nasjonal identitet og minnepolitikk.

1.2.2 Fakta og realisme i Holocaust-representasjon

Den andre regelen i Des Pres «Holocaust-etikette» virker i utgangspunktet som et krav som bør opprettholdes, i alle fall når det gjelder historiefaget. Også når det kommer til kunst kan det argumenteres for at det er viktig å ta i bruk realistiske representasjonsformer for å unngå at hendelsen blir misbrukt. Dette gjelder spesielt i et så populært medium som film. Men også denne regelen har vært omdiskutert i akademiske og kunstneriske kretser. En kritiker som forsvarte *Livet er herlig* i *The Yale Journal of Criticism*, kritiserte det hun mente var en naiv holdning til realismen som fremstillingsform i kunst: «The assumption that realism as an aesthetic category is the most effective means by which artists can portray the truth has been debunked for at least a century. In the case of Holocaust art, however, that assumption still prevails».²⁹ Kravet til realisme i Holocaust-representasjoner forutsetter en tro på at det er mulig å fremstille Holocaust på en realistisk måte. I den forstand blir den første og den andre regelen for Holocaust-representasjon motsetningsfulle. For hvis man er enig i den første regelen, nemlig at Holocaust er en så unik hendelse at den må representeres «as a special case and kingdom of its own, above or below or apart from history», er det da mulig eller ønskelig å portrettere den så nøyaktig som mulig i forhold til de fakta og forhold som vi uansett ikke

²⁷ Lawrence Baron, *Projecting the Holocaust into the Present: the Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema* (Lanham: Rowman and Littlefield publishers, 2005), Ix.

²⁸ Kansteiner, «From Exception to Exemplum», 170.

²⁹ Flaunzbaum, «'But Wasn't it Terrific?': A Defense of Liking *Life is Beautiful*» *The Yale Journal of Criticism* Vol. 14, Nr.1 (2001), 274.

kan begripe? Som vi skal se, går en stor del av kritikken mot *Schindlers liste* ut på at Spielberg nettopp var *for* «realistisk» i sin fremstilling av hendelsen.

Et sentralt problem med å forholde seg til realitetene og faktaene fra hendelsen, er at disse i selg selv ikke er uproblematiske. Problemet oppstår hvis man setter spørsmålstegn ved selve grunnforestillingen i regelen: for hva er egentlig historiske fakta og hva betyr det å fremstille disse så nøyaktig som mulig? Hvis man ser nærmere på selve «råstoffet» fra tiden, altså primærkildene, er det tydelig at man må være svært kritisk til disse kildene. Kildematerialet som er bevart fra tiden er nemlig på ingen måte objektivt eller tilstrekkelig. Nazistenes egne kilder er ikke alltid troverdige, og i tillegg kvittet de seg systematisk med sporene etter sine egne forbrytelser. Et sitat fra Himmlers berømte tale i Poznan den 4. Oktober 1943 kan brukes som en illustrasjon på dette. Her sier han «The extermination of the Jews of Europe is the most glorious page in our history, one not written and which shall never be written».³⁰ Nazistene visste altså godt at det de gjorde ikke burde forbli tilgjengelig som historisk kildemateriale for senere generasjoner. Blant mange andre ting man kan tolke ut fra dette sitatet, viser det i vår sammenheng en urovekkende innsikt i hvordan vi forholder oss til sannhet og autenticitet i den vestlige historietradisjonen. For hvis Nazistene hadde lyktes i å fjerne alle spor og kilder som regnes som gyldige for en tradisjonell historiker, for eksempel alle skriftlige og fysiske spor, kunne de da hevde at hendelsen aldri hadde skjedd? Sannsynligvis ikke, noe som historiefagets forandringsevne etter Holocaust har bevist. Poenget er heller at vår tro på historiske sannheter og fakta for alvor har blitt rokket ved etter Holocaust, og at krav til dette i Holocaust-representasjoner derfor bør problematiseres.

Dette gjelder ikke minst når det er snakk om historiske filmklipp, som lett kan bli oppfattet som en direkte tilgang til fortiden. Slike klipp er slettes ikke objektive kilder. De tyske filmkildene fremstiller jøder som undermennsker og skadedyr, og tar i bruk stereotyper og propaganda for å få frem sitt budskap. Dette er i og for seg åpenbart for en som ser filmklippet i dag, men det er ikke umulig at gjenbruk av slike klipp, i for eksempel dokumentarfilmer, kan videreføre fordommer og stereotyper. Heller ikke de alliertes filmklipp er fri for fordommer eller egen agenda. Deres filmklipp stammer i hovedsak fra frigjøringen av konsentrasjonsleirene, og viser derfor jøder som er så utmagrede og døden nær at de fremstår

³⁰ Saul Friedländer, «The 'Final Solution': On the Unease of Historical Interpretation» i Peter Hayes (red.) *Lessons and Legacies: the Meaning of Holocaust in a Changing World* (Evanston: Northwestern University Press, 1991), 25-26.

som umenneskelige, stakkarslige skapninger. Deres egne propagandiske mål med slike filmklipp var å skape hat mot fienden og motivere sine egne soldater og sivilbefolkning.³¹ Bruk av slike filmklipp i dokumentarfilmer kan derfor være mer misvisende enn historisk ukorrekte fiksjonsfilmer, nettopp fordi «it masquerades as an 'objective' depiction of 'reality'». ³²

Et annet problem med denne regelen er at den likestiller historieskrivingens og kunstens mål. Kunst blir i denne sammenhengen sett på som en forlengelse av historieskrivingen. Kunstens rolle blir å dokumentere fortiden, samt å formidle denne på en historisk korrekt måte.³³ En av kunstens viktigste funksjoner, nemlig å kommentere og utfordre vårt forhold til både fortid og nåtid, blir dermed fjernet. Også kunstens uavhengige rolle forsvinner med en slik definisjon av kunst. Hvis kunstens styrke ligger i forestillingens makt, og «the notion of art as idea or image (*Vorstellung*) rather than representation (*Darstellung*), expression rather than illustration»³⁴, kan det virke mot sin hensikt å kreve at kunst skal være det samme som historieskriving. Selv om å forholde seg til fakta og realitetene i og for seg ikke trenger å være en motsetning til kunstneriske representasjoner av Holocaust, setter det likevel strenge tøyler på hvordan Holocaust kan representeres. Holocaust-teoretiker Aharon Appelfeld har uttrykt bekymring for at vi ved å la numrene og faktaene fra Holocaust snakke for seg selv, kan havne i en felle der vi deler nazistenes menneskesyn: «I have no wish to belittle that claim, but I do wish to point out that the numbers and the facts were the murderers' own well-proven means. Man as a number is one of the horrors of dehumanisation. [...] Should we seek to thread that path and speak of man in statistics?». ³⁵ Også forsvarere av *Livet er herlig* mener det er nødvendig å avvise mentaliteten som gjorde Holocaust mulig. De mener at direkte *mimesis* av hendelser og fakta blir en slags videreføring av verdier og et menneskesyn som heller burde erstattes av alternative, gode verdier som humanitet og solidaritet.³⁶ Likeledes har Saul Friedländer stilt seg kritisk til den distanserte, presise og upersonlige måten historikere skriver historie på. Dette språket beskytter oss fra fortiden «thanks to the unavoidable paralysis of language». Men Friedländer spør videre om ikke dette samtidig

³¹ Omer Bartov, «Spielberg's Oskar: Hollywood Tries Evil» i Loshitzky (red.), *Spielberg's Holocaust*, 53-54.

³² Bartov, «Hollywood Tries Evil», 54.

³³ Gefen Bar-on, «Benigni's Life Affirming Lie: *Life is Beautiful* as an Aesthetic and Moral Response to the Holocaust» i Grace Russo Bullaro (red.), *Beyond Life is Beautiful: Comedy and tragedy in the Cinema of Roberto Benigni* (Leicester: Troubador Publishing Ltd., 2005), 182.

³⁴ Koch, Gertrud, «The Aesthetic Transformation of the Image of the Unimaginable: Notes on Claude Lanzmann's *Shoah*», *October* Vol.48 (Vår, 1989), 18.

³⁵ Aharon Appelfeld, «After the Holocaust» i Lang (red.), *Writing and the Holocaust*, 83-84.

³⁶ Bar-on, «Benigni's Life Affirming Lie», 182.

plasserer oss «in a situation not unrelated to the detached position of an administrator of extermination?».³⁷

På grunn av slike problemer er det mange teoretikere som mener at vi må forsøke å finne mer passende fremstillingsformer for slike hendelser, ikke bare i kunst, men også i historieskrivingen. Hayden White er en teoretiker som har vært skeptisk til historiefagets tilsynelatende realisme, et realismesyn han mener henger igjen fra historiefagets bruk av 1800-tallets litterære realisme i sine beskrivelser av virkeligheten. Han mener historiefaget må legge bak seg 1800-tallets «burden of history» og heller finne nye måter å formidle kunnskap på som passer inn i tiden vi lever i nå. I artikkelen «den modernistiske hendelsen» oppfordrer White historikere og andre formidlere av Holocaust til å ta i bruk fortellingsteknikker fra den litterære modernismen for å bedre kunne uttrykke det som ikke kan uttrykkes i den realistiske fremstillingsformen. Han mener at 1900-tallet kjennetegnes av en rekke «holocaustale» (eller «modernistiske») hendelser som av kvalitative og kvantitative grunner skiller seg så grunnleggende ut fra tidligere perioder at den tradisjonelle måten å skrive historie på ikke lenger strekker til. White henviser så til den allerede nevnte studien av vanlige mennesker som deltok i den «endelige løsningen». Browning, som utførte denne, har i ettertid sagt at problemet med denne studien ikke var metodologisk. Det er mulig å komme frem til de faktiske forholdene gjennom den vanlige historiske metoden, for eksempel ved å ta i bruk empati for å forstå hvorfor nazister gjorde det de gjorde. Det som derimot er problemet, er *fremstillingen* av hendelsen. Dette er på grunn av at mennesker som lever etter Holocaust opplever en «erfaringsmessig brist» i møtet med en slik hendelse. Det er rett og slett umulig å sammenligne en slik hendelse med noe som man selv har opplevd i sitt eget liv, og derfor er det umulig å lage en troverdig fremstilling av hendelsen.³⁸ På grunn av dette mener White den beste løsningen er å gå bort fra en realistisk fremstilling og heller ta i bruk den typen «anti-narrative ikke-fortellinger som frembringes av den litterære modernismen».³⁹ Fordi modernistiske fremstillingsformer ikke utgir seg for å være realistiske, kan de unngå en estetisering og fetisjisering av hendelsene, hevder White.⁴⁰ Men hvor går i så fall grensen for hva som skal regnes som respektabel Holocaust-representasjon?

³⁷ Saul Friedländer, *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death* (New York: Harper and Row, 1984), 89, 91.

³⁸ Hayden White, *Historie og fortelling: Utvalgte essays* (Oslo: Pax forlag, 2003), 161-163.

³⁹ White, «Den modernistiske hendelsen», *Historie og fortelling*, 163

⁴⁰ White, «Den modernistiske hendelsen», *Historie og fortelling*, 164

1.2.3 Det hellige og det seriøse

I den siste regelen i Holocaust-etiketten, står stemning og tone i Holocaust-representasjon for tur. I denne regelen legges det vekt på at hendelsen må behandles med alvor og høytidelighet slik at dens omfang aldri settes i tvil. Denne regelen forsterker dermed gyldigheten av de to første reglene, om enn av forskjellige grunner. Når det gjelder den første regelen, er det særlig den første delen av setningen, at Holocaust burde bli behandlet som en alvorlig, og spesielt *hellig* hendelse som er relevant. Dette er fordi den første regelen ofte blir sett i sammenheng med bibelens andre bud, som i jødisk tro inneholder et billedforbud mot billedlige fremstillinger av Gud. Flere teoretikere, blant annet Karyn Ball, har påpekt at dette tabuet i jødisk religion har blitt overført til Holocaust-kunst.⁴¹ Billedforbudet har slik blitt et synonym for regelen om Holocausts unikhhet, slik at «the magnitude and intensity of the suffering inflicted by the Third Reich is elevated to a divine power that transcends understanding, language, and visualization».⁴² Den første regelen har altså et sterkt religiøst preg over seg, ikke minst på grunn av vektleggelsen av at Holocaust ikke tilhører historiens univers. Regelen om Holocausts unikhhet har derfor blitt omtalt som en uhistorisk holdning til Holocaust.⁴³ Dette er enda en grunn til at regelen om Holocausts unikhhet kan oppfattes som en motsetning til regelen om å forholde seg tro mot de historiske faktaene. Men avhengig av hvordan man forholder seg til fakta, kan også disse reglene forsterke hverandre. Kulturhistoriker Millicent Marcus argumenterer for eksempel for at mange av de som krever at Holocaust må representeres på en historisk nøyaktig måte også ser på «the factual record (...) as a sacred textual source that gives the Holocaust the status of a religious absolute».⁴⁴ En følge av å forstå Holocaust-etiketten på denne måten, kan tenkes å være at representasjoner av hendelsen kan bli preget av religiøse metaforklaringer på hvorfor Holocaust skjedde, eller ved at Holocaust paradoksalt nok får et mytisk preg- og derfor universaliseres fremfor å partikulariseres.

Den tredje regelen forsterker også den andre regelens krav om realistiske fremstillinger av Holocaust. Det er spesielt delen om at hendelsen må behandles «with a seriousness admitting no response that might obscure its enormity or dishonor its dead», som gir styrke til kravet om

⁴¹ Karyn Ball, «For and Against the *Bilderverbot*: The Rhetoric of 'Unrepresentability' and Remediated 'Authenticity' in the German reception of Steven Spielberg's *Schindler's List*» i Bathrick, Prager og Richardson (red.), *Visualizing the Holocaust*, 162.

⁴² Ball, «For and Against the *Bilderverbot*», 163.

⁴³ Michael Rothberg sitert i Ball, «For and Against the *Bilderverbot*», 167.

⁴⁴ Millicent J. Marcus, *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2002), 268-269.

realisme og autensitet i Holocaust-representasjoner. Dette er fordi realistiske fremstillingsmåter som regel har en seriøs uttrykksform, i motsetning til absurde eller humoristiske fremstillingsformer. Spørsmålet blir da om det er umulig å fremstille Holocaust på en humoristisk måte? Må et slikt brudd med Holocaust-etiketten nødvendigvis føre til en urespektabel og useriøs fremstilling av hendelsen?

Slike spørsmål fører uunngåelig til et annet spørsmål. For hva er egentlig humor? Humor har blitt forsøkt definert av teoretikere fra Sokrates, til Kant, til Bergson og Freud, men likevel har den fortsatt å motsette seg en endelig definisjon. På grunn av at den omfatter så mange forskjellige følelser, fra latter og glede, til medlidenhet og tårer, har det komiske enten blitt definert for snevert eller endt opp med å bli så omfattende at definisjonen ikke lenger sier oss noen ting som helst.⁴⁵ For filosofen Umberto Eco er det nettopp «the uneasiness manifested by those who have theorized on the comic that inclines us to think that the comic must be somehow connected with uneasiness».⁴⁶ Og derfor trenger ikke komiske fremstillinger av Holocaust være smakløse, hånlige eller anti-semittiske, slik man kanskje instinktivt tenker de må bli.

Humor er forøvrig en kjent overlevelsesteknikk, og til og med i ghettoene og i konsentrasjonsleirene ble det fortalt vitser.⁴⁷ Des Pres sammenligner denne humoren med den folkelig, karnevalske humoren som litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtin beskrev i *Rabelais and His World*.⁴⁸ For Bakhtin var karnevalet, i motsetning til de offisielle høytidene som feiret *status quo*, en feiring av «temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions».⁴⁹ Karnevalet var en alternativ verden der makt og hierarkier ble snudd på hodet, og der den offisielle virkeligheten ble satt på pause. Da kunne folket gjøre narr av alle regler, herskere, hierarkier og virkelighetssyn. Ved å sammenligne denne humoren med humoren i ghettoene, er ikke poenget at Holocaust blir et karneval, eller at jødene kunne samle seg til slike feiringer under så ekstreme forhold.⁵⁰ Det er derimot humorens opprørske karakter som Des Pres vil få frem i sin sammenlignelse. Fordi «Carnival laughter admits no fear» kunne jøder i ghettoer «embrace an antimimetic counterworld that shuts out terror and pity

⁴⁵ Umberto Eco, *The Limits of Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), 161-165.

⁴⁶ Eco, *The Limits of Interpretation*, 165.

⁴⁷ Des Pres, «Holocaust laughter?», 219.

⁴⁸ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World* (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

⁴⁹ Bakhtin, *Rabelais and His World*, 10.

⁵⁰ Des Pres, «Holocaust laughter?», 222.

altogether».⁵¹ Slike kunstneriske opprør mot en virkelighet som man var fullt klar over eksistensen av, men ikke ville akseptere som endelig, kaller Des Pres «Holocaust laughter».⁵² Og det er denne egenskapen ved humor som gjør at Des Pres mener at humor kan fungere som fremstillingsform, også for Holocaust. Han legger sterk vekt på at dette ikke betyr at den alvorlige tradisjonen ikke skal bevares, men mener at humor kan være en ekstra ressurs i tillegg til slike representasjoner. Den ene utelukker ikke nødvendigvis den andre, og begge fremstillingsformene har sine egne styrker og svakheter.

Den realistiske og *mimetiske* fremstillingsformen er viktig fordi den aksepterer virkeligheten til tross for dens tyngde. Ved å bære vitne om Holocaust, er slike representasjoner en måte å sørge for at vi aldri glemmer hendelsen, samtidig som den krever at vi tar ansvar og er med på å bære byrden av en slik historie. Men trofastheten til den historiske virkeligheten, kan også være grunnen til at realistiske representasjoner ofte mislykkes i sine fremstillinger. «In its homage to facts, high seriousness is governed by a compulsion to reproduce, by the need to create a convincing likeness that never quite succeeds, never feels complete», skriver Des Pres. Den komiske og *anti-mimetiske* fremstillingsformen, derimot, trenger ikke forholde seg til den historiske virkeligheten på den samme måten. Mens den tragiske og realistiske representasjonsformen bekrefter virkelighetens autoritet, gjør den komiske og *anti-mimetiske* representasjonsformen narr av den samme virkeligheten, og fornektet dens autoritet: «laughter is hostile to the world it depicts and subverts the respect on which representation depends».⁵³ En slik reaksjon gjør ikke at vi fornektet at Holocaust har skjedd, for denne typen humor tar alltid for gitt at man har kjennskap til den historiske virkeligheten. Humoristiske representasjoner av Holocaust blir rett og slett meningsløse hvis man ikke forstår forankringen i virkeligheten som disse baserer seg på. På sitt beste kan derfor humor provosere, sjokkere og aktivisere fram sterkere reaksjoner på hendelsen enn tragiske og realistiske fremstillinger gjør.⁵⁴

1.2.4 Shoah

Når det gjelder filmatiske representasjoner av Holocaust, har Claude Lanzmanns *Shoah* blitt stående som klassikeren på feltet. Denne har blitt hedret av teoretikere og overlevende for å holde seg innenfor «representasjonens grenser», og respekterte dermed de overnevnte reglene. Den har også vært med på å sette normen for hvordan Holocaust kan behandles i filmmediet,

⁵¹ Des Pres, «Holocaust *laughter?*», 227.

⁵² Des Pres, «Holocaust *laughter?*», 228.

⁵³ Des Pres, «Holocaust *laughter?*», 219.

⁵⁴ Des Pres, «Holocaust *laughter?*», 232.

både i dokumentariske og kommersielle filmer. Dette er spesielt tydelig i mottakelsen av *Schindlers liste*, der Lanzmann var en av de mest kritiske til Spielbergs film. Ettersom jeg skal bruke denne filmen når jeg diskuterer *Schindlers liste*, i tillegg til at den har spilt en så viktig rolle i representasjonsdebatten på Holocaust-feltet, vil jeg nå se nærmere på denne.

Claude Lanzmann er en prisberømt jødisk journalist og var leder for motstandsbevegelsen i Frankrike under krigen. *Shoah* ble til gjennom et titalls år med forskning på hendelsen, og består av intervjuer med overlevende, overgripere og øyevitner fra utryddelsesleirene. Å kalle den en *film* om Holocaust kan derfor være misvisende. Dette er fordi den varer i over ni timer og har lite til felles med det man vanligvis forbinder med en film. Den kan heller ikke direkte kalles en dokumentar, selv om den ofte refereres til den som det. *Shoah* inneholder nemlig ikke et eneste dokumentarklipp, bilde eller lydavspilling fra tiden den handler om. Alt er filmet i ettertid, og avstanden til fortiden blir dermed et hovedpoeng i filmen. Når Lanzmann intervjuer overgriperne om deres minner fra tiden, plasserer han dem ofte på steder som vekker disse minnene. Han filmer også på områdene der konsentrasjonsleirene var, men fokuserer på hvordan disse ser ut i hans samtid, noe som skaper en sterk kontrast til dokumentariske bilder av plassene. Ofte blir seeren overrasket over de vakre naturportrettene av områdene der konsentrasjonsleirene var. Dessuten brukes ikke skuespillere i filmen, selv om Lanzmann ofte refererte til vitnene sine som «the «characters» of the film».⁵⁵ Han har også beskrevet filmen sin som en «fiction of reality»⁵⁶, for å understreke at dette ikke er virkeligheten som den var.

Ved å avvise dokumentarfilmsjangeren så vel som fiksjonsfilmssjangeren, utfordret Lanzmann den vanlige oppfatningen om at dokumentarfilmer nødvendigvis er sannere enn fiksjonsfilmer. Det er også en kritikk av holdningen til film som den nærmeste kopien av virkeligheten, som har ført til at dokumentarsjangeren har fått «a license to deal with the Holocaust in a nondestortive manner».⁵⁷ Verken dokumentarfilm eller fiksjonsfilm kan gjenskape fortiden på en nøyaktig måte, og dette forsøker Lanzmann å si i filmen sin. Det har derfor blitt hevdet at Lanzmann har klart å holde seg innenfor «representasjonens grenser», samtidig som han opprettholder synet på at Holocaust ikke kan representeres.⁵⁸

⁵⁵ Loshitzky, «Holocaust Others», 108.

⁵⁶ Loshitzky, «Holocaust Others», 107.

⁵⁷ Loshitzky, «Holocaust Others», 108.

⁵⁸ Loshitzky, «Holocaust Others», 111.

Kunsthistoriker Margaret Olin er en teoretiker som har argumentert for at heller ikke Lanzmanns film er fri for personlige meninger eller fordommer. Også denne filmen har sine begrensninger, noe som ofte har blitt oversett av teoretikere som har sammenlignet *Schindlers liste* og *Shoah*. Lanzmanns spesielle interesse i noen aspekter av hendelsen, spesielt hans fremhevelse av den polske befolkningens rolle i Holocaust, gjør at han overser andre aspekter ved hendelsen som også er viktige, skriver hun. Ikke bare er han mindre interessert i tyskernes rolle, men hans manglende fokus på sine egne landsmenn er tydelig.⁵⁹ Hun understreker at «French peasants could be held as responsible as the Polish peasants. Although they did not witness exterminations, they witnessed, and frequently helped, with deportations». Hvis Lanzmann kun laget en dybdeanalyse av Polen ville dette vært mindre problematisk: «Yet, while Hungarian and Czech Jews are frequently mentioned (...), French Jews are conspicuously absent».⁶⁰

Hun mener også at den overdrevne bruken av det franske språket er en svakhet ved filmen hans, spesielt fordi han ikke problematiserer Frankrikes rolle i folkemordet. Hele filmen er, i følge henne, filtrert gjennom det franske språket. Fransk blir brukt som oversettelsespråk, og alle spørsmål og svar er oversatt til fransk. Fransk blir slik uskyldens og sannhetens språk, og fransk representerer «oss», mens tysk, polsk og andre språk er «dem»: nazistene og samarbeidspartnerne, skriver hun.⁶¹ Kanhende skyldes dette den franske etterkrigstidens «myth of resistance», som Henry Rousso utforsker i boken *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*.⁶² Charles De Gaulle var, i følge han, en hovedpådriver for å skape et felles fransk minne fra krigen, som la vekt på at de fleste franskmenn sto i mot nazistene. I de tidlige franske dokumentarene om Holocaust, som Alain Resnais *Nuit et brouillard* (1955), ble alt som viste fransk deltakelse i folkemordet sensurert bort. Ikke før på 70-tallet, etter De Gaulles død, ble denne myten utfordret, spesielt i filmmediet. Et eksempel på dette er Louis Malles *Lacombe, Lucien* (1974), som skildrer en fransk bondegutts samarbeid med den lokale nazist-gruppen.⁶³ På grunn av dette, kan *Shoah* også forstås som en veldig fransk forståelse av Holocaust, og bør derfor ikke oppfattes som den eneste, sanneste Holocaust-fortellingen.

⁵⁹ Bartov, «Spielberg's Oskar», 56.

⁶⁰ Margaret Olin, «Lanzmann's *Shoah* and the Topography of the Holocaust Film», *Representations*, nr. 57 (1997): 6.

⁶¹ Olin, «Lanzmann's *Shoah* and the Topography of the Holocaust Film», 6-7.

⁶² Henry Rousso, *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944* (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1991).

⁶³ Ibid.

Shoah er heller ikke en film som forteller historie uten melodramatiske elementer eller uten et plot. Lanzmann har innrømmet at han valgte ut vitner som var sterke nok til å svare på hans direkte og påtrengende stil, men som samtidig var svake nok til å bryte sammen etterpå. For svake vitner utelukket han fullstendig fra filmen sin. Ved å gjøre dette gjorde han nettopp det han beskyldte Spielberg for å gjøre, nemlig å gi publikum utløp for følelsene sine, samtidig som han ga sin egen film «[a] personal touch». ⁶⁴ Et annet poeng er at Lanzmann også gjør noe Hollywood-filmer ofte blir beskyldt for. Han utelukker kvinnelige stemmer. I den ni timer lange filmen, får kun fire jødiske kvinners stemmer bli hørt, og de får svært lite tid i sammenligning med mennene. Minner om kvinner fungerer i hovedsak for å få de mannlige vitnene til å bryte sammen, og ikke til å la kvinner fortelle sin egen historie, skriver Olin. ⁶⁵

Et siste poeng er at også *Shoah* har et sionistisk plot og en jødisk metahistorie i bunn, slik som *Schindlers liste* har blitt kritisert for å ha. Olin hevder at plottet i *Shoah* er reise og tilbakekomst, noe som kan plassere filmen i det hun kaller «Holocaust escape films»-sjangeren. ⁶⁶ Tilbakekomsten til Israel er et plot i mange Holocaust-filmer, der Israel ofte er en narrativ (og historisk) avslutning på filmene. Olin legger vekt på at *Shoah* ikke kan sammenlignes med slike fiksjonsfilmer av mange grunner. Men uavhengig av alle forskjellene mellom slike fiksjonsfilmer og *Shoah*, så begynner Lanzmanns film i Israel, går deretter tilbake til Europa, og vender avslutningsvis tilbake til Israel igjen. Også navnet på filmen hans, *Shoah*, gjør det klart at denne filmen tar del i en spesifikk israelsk diskurs. *Shoah* er det hebraiske navnet på det jødiske folkemordet, og hebraisk er for israelerne språket til sionistene, mens jiddisk tilhører de europeiske jødene. ⁶⁷ Derfor mener hun filmen «conforms to an official Israeli discourse that understands the Holocaust primarily in its role as the foundation of the Israeli state». ⁶⁸

Til tross for at *Shoah* er et av de store mesterverkene i Holocaust-representasjon og i moderne film generelt, har vi sett at heller ikke denne filmen er fri for personlige fordommer og metahistoriske trekk. Derfor bør heller ikke denne filmen forbli den eneste «gyldige» versjonen av hendelsen. Til Lanzmanns forsvar, var ikke dette hans poeng. Heller enn å forsvare det unike ved sin egen film og slik nekte for at noen andre kunne representere

⁶⁴ Bartov, «Spielberg's Oskar», 55.

⁶⁵ Olin, «Lanzmann's *Shoah* and the Topography of the Holocaust Film», 5-6.

⁶⁶ Olin, «Lanzmann's *Shoah* and the Topography of the Holocaust Film», 8.

⁶⁷ Olin, «Lanzmann's *Shoah* and the Topography of the Holocaust Film», 8-15.

⁶⁸ Olin, «Lanzmann's *Shoah* and the Topography of the Holocaust Film», 13.

Holocaust på hans nivå, slik noen av hans kritikere beskyldte han for, var det direkte gjengivelser av hendelsen han var kritisk til.⁶⁹

1.3 Begrepsavklaring

Dette er ikke en oppgave om Holocaust i seg selv, men en oppgave om *representasjoner* av hendelsen. Representasjonene av hendelsen er begrenset til filmer, og nærmere bestemt kommersielle filmer. Derfor skal jeg ikke gå veldig dypt inn på andre former for historisk representasjon i filmmediet, som dokumentarsjangeren eller eksperimentelle kunstfilmer. Jeg vil berøre noen eksempler i forhold til filmene jeg skriver om, men en slik sammenligning er ikke ment som en endelig diskusjon om hva som er den beste måten å representere historiske hendelser på. Det er heller ment som en illustrasjon på at alle sjangre har sine egne styrker og svakheter, der ingen representasjoner, uansett hvor gode de er, kan fortelle «hele historien» eller kan være et direkte vindu inn til fortiden.

Med representasjon mener jeg gjengivelser av hendelsen, noe som betyr at en representasjon aldri er det samme som det den representerer. I *Caplex* defineres representasjon som «(av lat. Repraesentare, gi et bilde av). Avbilde, gjengi (enten direkte el. ved hjelp av symboler); symbolisere».⁷⁰ Dette er kanhende åpenbart. Grunnen til at jeg likevel vil understreke denne meningen, er at mange diskusjoner om realisme og autentisitet i film forutsetter en tro på at en historisk hendelse kan fremstilles på en helt autentisk måte. Holocaust-teoretikeren Hilene Flaunzbaum kaller det «[the] myth of progress towards authenticity».⁷¹ En grunn til at dette ofte forekommer i diskusjoner rundt film er at film er den kunstformen som kan sies å ligne mest på virkeligheten. Fordi film kan gjengi virkeligheten med en fotografisk nøyaktighet, er det å se på en film eller en dokumentarfilm som å se rett inn i fortiden. Teknologisk utvikling i filmmediet har dessuten gjort det enda lettere for filmskapere å gi inntrykk av at filmer avbilder en direkte fortidig virkelighet, selv om denne aldri vil kunne være den samme.

Holocaust er et annet begrep som må defineres nærmere i en oppgave som denne. I *Caplex* leksikon er Holocaust definert som «(av.gr. 'brennoffer, som blir helt oppbrent'), brukt om Hitler-regimets tilintetgjøring av jøder i konsentrasjonsleirer før og under 2. verdenskrig».⁷² På Holocaust-senterets hjemmesider står det at begrepet ble brukt som en generell betegnelse

⁶⁹ Insdorf, *Indelible Shadows*, 259.

⁷⁰ *Caplex leksikon* (Oslo, Cappelen, 1997), 838.

⁷¹ Flaunzbaum, «'But Wasn't it Terrific?': A Defense of Liking *Life is Beautiful*» *The Yale Journal of Criticism* Vol. 14, Nr.1 (2001): 284

⁷² *Caplex leksikon*, 415.

på massakre fra 1800-tallet og fram til 1942, da det for første gang ble benyttet om nazistenes forsøk på å utrydde den jødiske befolkningen. På 50-tallet begynte det å bli anvendt som et egennavn for den tyske utrydningspolitikken mot jødene, mens det fra 1980-tallet har blitt argumentert for at Holocaust skal brukes som en videre definisjon som også inkluderer andre folkegrupper og forfulgte grupper. Begrepet Shoah (det hebraiske ordet for katastrofe) har derfor i økende grad blitt brukt om det jødiske folkemordet.⁷³ Filmteoretiker Aaron Kerner bruker en definisjon fra *Oxford English Dictionary* i sin avklaring av dette begrepet i boken *Film and the Holocaust*. Denne definisjonen har en mer religiøs undertone enn i det norske leksikonet, der den greske opprinnelsen av Holocaust er definert som «A sacrifice wholly consumed by fire; a whole burnt offering».⁷⁴ De religiøse konnotasjonene i ordet, som kan knyttes til både kristne og jødiske religiøse narrativer, har gjort at mange Holocaust-teoretikere har vært kritiske til å bruke begrepet. Dette er spesielt fordi det gjør hendelsen skjebnebestemt og meningsfull, og fordi jødene får rollen som martyrer i en slik religiøs metafortelling. Implisitt i en slik definisjon ville være at jødene som døde under andre verdenskrig var villige til å ofre seg, og at deres offer vil gi dem frelse.⁷⁵

I det engelske dagligspråket har de religiøse assosiasjonene og den generelle katastrofebetydningen i stor grad forsvunnet etter hvert som begrepet har blitt popularisert. Denne populariseringen fikk faktisk stor hjelp fra en filmatisk representasjon av hendelsen, nemlig den svært populære tv-serien kalt *Holocaust* (1978), som ble vist på amerikansk tv på slutten av 70-tallet.⁷⁶ I dag brukes ordet som regel for å henvise til «the brutal and massive devastation practiced by the Nazis during the World War II».⁷⁷ Og ofte enda mer konkret som «the systematic destruction of the European Jewry at the hands of the Nazi regime».⁷⁸

I denne oppgaven bruker jeg begrepet Holocaust som det brukes i dagligtalen, med fokus på det jødiske folkemordet. Dette gjør jeg fordi det er den anvendelsen som jeg vil hevde ligger implisitt i Des Pres regler, og i kjernen av debattene rundt «representasjonens grenser» som foregikk på 90-tallet. Grunnen til at jeg vektlegger Des Pres anvendelse av ordet, er at hans regler vil være sentrale i min diskusjon.

⁷³ <http://www.hlsenteret.no/kunnskapsbasen/folkemord/folkemord-under-nazismen/holocaust/holocaust>

⁷⁴ Aaron Kerner, *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films* (London: Continuum, 2011), 2.

⁷⁵ Naomi Mandel, «Rethinking 'After Auschwitz': Against a Rhetoric of the Unspeakable in Holocaust Writing», *Boundary 2* Vol. 28, Nr.2 (sommer 2001), 206-209.

⁷⁶ Kerner, *Film and the Holocaust*, 3.

⁷⁷ Insdorf, *Indelible Shadows*, xvi.

⁷⁸ Kerner, *Film and the Holocaust*, 3.

1.4 Fagfelt og tidligere forskning

Holocaust-representasjon tilhører ikke ett fagfelt, men har blitt diskutert i så å si alle felt som kan knyttes til hendelsen. Holocaust og film er også et tverrfaglig felt, med teoretikere fra blant annet historie, film, litteratur, språk, filosofi og mediestudier. Feltet er nært knyttet til fagfeltet for historie og film, og ikke overraskende har teoretikerne lånt metoder og temaer fra hverandre på disse feltene. Holocaust-filmfeltet kan kanskje regnes som en undergruppe av film og historie-feltet, der det som skiller det ut er at filmer om Holocaust ofte skaper sterkere reaksjoner hvis de ikke er historisk (og moralsk) korrekte og ikke respekterer alvor og tyngden av den historiske katastrofen.

På film og historiefeltet er det hovedsakelig John E. O'Connor, Robert Rosenstone, Natalie Zemon Davis, Robert B. Toplin og Hayden White som har vært sentrale siden feltet slo gjennom på 80-tallet. Alle disse har i varierende grad brutt med tanken om at film ikke kan fremstille historie på en seriøs måte. Mens tidligere forskning på historie og film i all hovedsak tok for seg hvordan man kunne forske på film som kilde til dens egen samtid eller fokuserte på dokumentar- og propagandafilmer, har den nye generasjonen historikere sett på hvordan film kan fortelle historie på sin egen måte, også i kommersielle filmer. Rosenstone, som jeg bruker mest i denne oppgaven, skiller mellom seriøse historiefilmer og *kostymedramaer* når han tar for seg filmens muligheter til å fortelle historie. Mens et kostymedrama kun bruker fortiden som en eksotisk bakgrunn for en fiktiv og eventyrlig handling, tar den seriøse historiefilmen del i den historiske diskursen ved å ta opp spørsmål som har preget fagdiskusjonen, i følge Rosenstone.⁷⁹ Helt sentralt i hans teori er at en historiefilm ikke kan sammenlignes med en historiebok: «Of necessity the rules of engagement of their works with the stuff of the past are and must be different from those that govern written history».⁸⁰ Han understreker at filmer ikke kan erstatte den akademiske historien, men er en alternativ form for historieformidling som har sine egne styrker og svakheter i forhold til den skriftlige historien.⁸¹

Men Rosenstone er heller ikke bare optimistisk til historisk formidling på film. Mer urovekkende enn at en film tar feil på historiske detaljer er det at film forteller historie som om den er enhetlig, lukket og ferdig. Historiefilmer tar ofte i bruk en dikotomi mellom god og ond som i verste fall kan påvirke den ukritiske seer på en negativ måte, som Hitlers

⁷⁹ Robert Rosenstone, *History on Film/Film on History* (Harlow: Pearson Education, 2006), 45.

⁸⁰ Rosenstone, *History on Film*, 8.

⁸¹ Rosenstone, *History on Film*, 8-9, 31.

propagandafilmer kan være ekstreme eksempler på. Han er også kritisk til hvordan historiefilmen personifiserer historien gjennom store menn og kvinner og forstørrer deres rolle, slik at man får inntrykk av at deres handlinger var årsaken til historiske forandringer og hendelser. Historiefilmens optimistiske og fremgangsdrevne historiesyn, samt forenklete moral er også noe han mener er problematisk med de fleste kommersielle historiefilmer. Men mange av disse punktene kan man også kritisere skriftlig historie for, skriver han og henviser til Whites forskning på dette feltet.⁸² Likevel vil jeg påstå at dette er en kritikk historikere nå er godt kjent med og som de forsøker å unngå til den grad det er mulig. Slike forhåndskunnskaper kan man ikke tilegne gjennomsnittspublikummeren for en historiefilm, samtidig som filmens medium og fortellingskonvensjoner på mange måter favoriserer denne bastante og entydige måten å fortelle historie på.

De sistnevnte problemene med historiefortelling i film har spilt en ekstra stor rolle når det gjelder filmer om Holocaust. Dette har blitt forsterket av at mange forskere og overlevende mener hendelsen er så unik og forferdelig at den er umulig å fremstille, spesielt i poetiske og meningsdannende kunstformer som litteratur og film.⁸³ Derfor har mange Holocaust-teoretikere vært sterke motstandere av kommersielle Holocaust-filmer, slik som Elie Wiesels sitat i begynnelsen av kapittelet kan demonstrere. Andre teoretikere har vært mer åpne for alternative måter å fremstille hendelsen på, eller argumenterer at det er viktig å forske på Holocaust i film uansett om ikke alle representasjonene er like gode eller historisk korrekte. Hvordan man skal definere en Holocaust-film varierer for øvrig mellom forskere på feltet. Judith Donesons bok, *The Holocaust in American Film* (1987), er en av de første bøkene som ble skrevet på film og Holocaust-feltet, i tillegg til filmhistoriker Annette Insdorfs *Indelible Shadows: Film and the Holocaust* (1983) og språk- og litteraturprofessor Ilan Avisars *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable* (1988).⁸⁴ Dette er de sentrale bøkene som kom ut i feltets begynnelse, og derfor vil jeg se litt nærmere på disse. Donesons bok skiller seg fra de to andre fordi den er en historisk studie av amerikaniseringen av Holocaust i film, mens Avisar og Insdorf deler sine bøker inn i forskjellige temaer og sjangre for Holocaust-filmer, uansett når og hvor de kom ut. Doneson var også mer positiv til

⁸² Rosenstone, *History on Film*, 47-48. Se også Hayden White, «The Historical text as Literary Artifact» i Geoffrey Roberts (red.), *The History and Narrative Reader* (London: Routledge, 2001), 221-236.

⁸³ Lawrence Baron, *Projecting the Holocaust into the Present*, 3.

⁸⁴ Annette Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, 1 utg. (New York: Random House, 1983), Judith Doneson, *The Holocaust in American Film*, 1 utg. (Philadelphia: Jewish Publication Society, 1987), Ilan Avisar, *Screening the Holocaust: Cinema's Image of the Unimaginable* (Bloomington, Indiana University Press, 1988).

Hollywood-versjoner av Holocaust, og hun forsvarte Hollywood-filmer som populariserte og aktualiserte temaet for nye generasjoner. Mens Insdorf finner eksempler på både gode og dårlige Hollywood-filmer, er Avisars bok mye mer kritisk til Hollywood-versjoner av Holocaust, som han mente mislyktes i å fremstille hendelsen på en seriøs eller historisk korrekt måte.⁸⁵

Felles for alle tre er at de bruker en snever definisjon på hva Holocaust var, altså at det kun referer til det tyske folkemordet på de europeiske jødene. Avisar skriver for eksempel at «The refusal to acknowledge that the perpetrators of the incomparable crimes were Germans and that the main victims were Jews means ignoring the crucial facts of history».⁸⁶ Insdorf forsvarer sin snevre definisjon av Holocaust på grunnlag av at jødene «unlike their fellow victims of the Nazis- such as political opponents, Gypsies, and Homosexuals (...) were stripped not only of life and freedom, but of an entire culture».⁸⁷ Avisar og Insdorf har også til felles at de hovedsakelig tar for seg seriøse forsøk på å representere hendelsen, som for det meste består av tragiske og dramatiske filmer, samt smalere kunstfilmer og dokumentarer. Ettersom Avisars bok er fra 1988, behandler han ikke den nye bølgen av filmer som kom på 90-tallet. Insdorf og Doneson kom med oppdaterte utgaver av sine bøker på begynnelsen av 2000-tallet, men de oppdaterte versjonene inkluderer få nyere filmer.⁸⁸

Jeg har også brukt to nyere bøker fra feltet i denne oppgaven. Det er historiker Lawrence Barons *Projecting the Holocaust into the Present: The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema* (2005) og filmhistoriker Aaron Kerner's *Film and the Holocaust* (2011). Ettersom det har kommet svært mange bøker om Holocaust i film og media fra slutten av 90-tallet og utover på 2000-tallet har jeg valgt to som kan illustrere nyere behandlinger av temaet. Grunnen til at jeg valgte Barons bok er at han fokuserer på trender i Holocaust-filmer på 90-tallet, som er den samme tidsperioden som jeg jobber med i mesteparten av oppgaven. Han analyserer også filmene i et historisk perspektiv, der han ser på skiftende trender i Holocaust-filmer over tid. Dette gjør han ved å analysere filmene i forhold til historiske og filmhistoriske forhold, samt at han ser på mottakelsen av filmene og samfunnsdebatten de ofte har vært en del av. Dette har vært nyttig i min oppgave, fordi jeg har brukt en lignende

⁸⁵ Avisar, *Screening the Holocaust*, 132-133. Se også Lawrence Baron, «Book Review: The Holocaust in American Film», *An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* vol.20, Nr.4 (sommer 2002), 106.

⁸⁶ Avisar, *Screening the Holocaust*, 91.

⁸⁷ Insdorf, *Indelible Shadows*, xvi.

⁸⁸ Baron, *Projecting the Holocaust*, 7.

tilnærming til temaet. En annen grunn til at jeg valgte Baron er at han deler Robert Rosenstones syn på historiske filmer som en alternativ måte å formidle historie på. Baron skriver i forordet til boken at han fant en «kindred spirit in Robert Rosenstone» fordi hans artikler og bøker har «challenged professional historians to study feature films as an alternative version of history capable of imparting a more tangible sense of how past events were experienced than most academic historians can achieve».⁸⁹ Ettersom jeg også benytter meg av Rosenstones metode, er dette en annen grunn til at jeg valgte Baron.

Aaron Kernalers bok valgte jeg fordi den er et eksempel på hvordan filmteoretikere har forsket på Holocaust-filmer i de siste årene. Ettersom hans fokus er filmteoretisk, har den en litt annen tilnærming til temaet enn de andre bøkene jeg har sett på. Kerner inkluderer en rekke filmer som de andre teoretikerne har utelatt på grunn av manglende moralsk og seriøs tilnærmelse til den historiske hendelsen. Dette gjør han ikke for å forsvare filmer som misbruker Holocaust, men heller fordi hans studie tar for seg hvordan Holocaust har blitt brukt og misbrukt i film. I denne sammenhengen ser han også på hvordan rådende normer for Holocaust-kunst har spilt inn i mottakelsen av slike filmer. Hans studie tar for seg forskjellige strategier filmskapere har brukt i behandlingen av temaet, og hvilke teoretiske og etiske utfordringer det kan føre til. Kernalers bok omhandler derfor en rekke «exploitation»-filmer, som bruker Holocaust som bakgrunn for pornografiske og voldelige filmfortellinger for å skape sensasjon og underholdning, i tillegg til Holocaust-skrekkfilmer og lignende. I tillegg er Kerner en teoretiker som problematiserer det han kaller «the knee-jerk assumption that Holocaust should be represented 'as it really was'».⁹⁰ I filmer om Holocaust og mottakelsen av disse er det «the conservative doctrine of verisimilitude that rules the day», skriver han.⁹¹ Fremfor å dømme filmer som ikke tyr til realistiske filmkonvensjoner, vil Kerner se på hvilke alternativer som finnes til disse. Kan andre narrative strategier si noe som realistiske narrativer ikke kan? Og er det mulig å også lære noe av mer tvilsomme representasjonsformer?⁹² Kernalers tilnærming har derfor vært nyttig i min analyse, både for å analyserer filmene i et mer filmteoretisk perspektiv, og spesielt i min analyse av *Inglourious Basterds*.

Baron og Kerner inkluderer et mye bredere utvalg av filmer i sine bøker enn Doneson, Insdorf

⁸⁹ Baron, *Projecting the Holocaust*, viii.

⁹⁰ Kerner, *Film and the Holocaust*, 1.

⁹¹ Ibid.

⁹² Kerner, *Film and the Holocaust*, 2.

og Avisar. De bruker også en videre definisjon av begrepet Holocaust, som videre skiller dem fra den første generasjonen av Holocaust og film- teoretikerne. Baron skriver at han, i motsetning til Insdorf og Avisar, ser på det tyske riket som «en racial state», og regner «any group that experienced discrimination, incarceration, liquidation, or sterilization because it supposedly posed a biological, cultural, political, or social threat to the Aryan race» som ofre for nazismen.⁹³ Baron skriver videre at han vil holde seg utenfor diskusjoner om det jødiske folkemordet var unikt, men at han i filmer om Holocaust finner flere likheter enn forskjeller mellom jøder og andre forfulgte grupper når de tar for seg temaer som eutanasi-programmer, tortur i konsentrasjonsleirer, likvidering, gassing, masseskyting, utsulting og overarbeid.⁹⁴ Kerner er, som Baron, åpen for å inkludere andre «undesirables» i sitt utvalg av filmer, men han understreker samtidig at han «recognize[s] that the Holocaust is a uniquely Jewish event» når det er snakk om den konkrete *historiske* hendelsen.⁹⁵ For han er en utvidelse av begrepet nødvendig i hans studie av Holocaust-filmer, noe som illustrerer at filmer om hendelsen ofte har en videre definisjon enn hendelsen i seg selv. Dette kan i så fall stemme overens med Barons definisjon, og det er også noe som går igjen når Holocaust-teoretikere analyserer «Holocaust-filmer». Kerner påpeker at mange Holocaust-teoretikere, inkludert Insdorf og Avisar, ofte analyserer filmer som ikke kan defineres som Holocaust-filmer i snever forstand. Et eksempel er Alain Resnais svært kritikerroste dokumentarfilm *Night and Fog* (1955), som ikke viser jødene som «hovedoffer», men heller tar for seg politiske fanger som ofrene fra Holocaust.⁹⁶

1.4.1 Typiske trekk ved Holocaust-filmer

Insdorf hevder at Holocaust-filmer i dag kan regnes som en egen sjanger.⁹⁷ Det er Baron uenig i, som argumenterer for at Holocaust brukes i tradisjonelle sjangerfilmer eller sjangerhybrider, slik at disse filmene ofte kan defineres som både Holocaust-filmer og kjærlighetsfilmer, dramafilmer eller komedier, for å nevne noen. Han bruker Graeme Turners definisjon på sjangerfilm, som er et begrep «used to describe the way in which groups of narrative conventions (involving plot, character, and even locations and set design) become organized into recognizable types of narrative entertainment».⁹⁸ I følge han velger publikum filmer etter en sjanger de liker eller en favorittskuespiller, og ikke etter om det er en

⁹³ Baron, *Projecting the Holocaust*, 12.

⁹⁴ Baron, *Projecting the Holocaust*, 12.

⁹⁵ Kerner, *Film and the Holocaust*, 3.

⁹⁶ Kerner, *Film and the Holocaust*, 3-4.

⁹⁷ Insdorf, *Indelible Shadows*, 245-249.

⁹⁸ Graeme Turner sitert i Baron, *Projecting the Holocaust*, 13.

Holocaust-film.⁹⁹ Jeg er enig med Baron i at filmer om Holocaust også tilhører vanlige sjangre, ikke minst fordi temaene i filmene ofte handler om andre ting enn Holocaust som sådan. Dette er spesielt relevant i forhold til Tarantinos film, som jeg har valgt å definere som en Holocaust-film i denne oppgaven. Også *Schindlers liste* og *Livet er herlig* har for øvrig blitt omtalt som filmer som ikke *egentlig* handler om Holocaust. *Schindlers liste* kan i denne sammenhengen sies å *egentlig* handle om Oskar Schindlers moralske transformasjon, mens *Livet er herlig* *egentlig* handler om kjærlighet.¹⁰⁰ For meg handler disse filmene om begge deler, der de spiller på publikums forventninger til sjangerfilmer og deres kunnskaper om Holocaust.

Om Holocaust-filmer regnes som en egen sjanger eller ikke, er det ofte typiske temaer og troper som går igjen i filmer som handler om hendelsen. En av de mest vedvarende tropene er fremstillingen av ofre og overgripere, der jødene er ofre og nazistene er overgriperne. Her er jødene ofte blitt fremstilte som feminiserte og stakkarslige, mens overgriperne er demoniske reinkarnasjoner av ondskap og sadisme. Dette preget spesielt «den første bølgen» av Holocaust-filmer fra 1950-tallet til 1970-tallet, i følge Insdorf. Den neste bølgen av filmer har vært mer preget av fortellinger om motstand og redning.¹⁰¹ Men også i mange av disse filmene forblir jødene passive og feminiserte, noe *Schindlers liste* på mange måter eksemplifiserer. Motstanden kommer ofte fra ikke-jøder, og gjerne kristne menn, som redder hjelpeløse jøder. Doneson har skrevet flere artikler om det hun mener er et «male-female relationship» mellom ikke-jøder og jøder i film, der filmer stort sett baserer seg på et stereotypisk forhold mellom den svake kvinnen og den sterke mannen. Dette forholdet finnes på to nivåer: på et nivå er det den kristne ikke-jøden som forsøker å redde svake jøder, det andre er på et seksuelt nivå, der den kristne mannen redder den vakre kvinnelige jøden fordi han elsker henne. Hun mener dette også reflekterer en generell holdning til jøder som feminine av natur, slik at filmene opprettholder en gammel raseideologi.¹⁰²

Polariseringen mellom god og ond, mellom de absolutt onde nazistene og de uskyldsrne jødene, er en filmtrope som også er vanlig i kommersielle Holocaust-filmer. Dette er både en følge av den ekstreme historiske situasjonen og en følge av Hollywood-konvensjoner som fremstiller verden i et svart-hvitt univers, inndelt mellom onde skurker og gode helter. I dette

⁹⁹ Baron, *Projecting the Holocaust*, 13.

¹⁰⁰ Kerner, *Film and the Holocaust*, 9, 32, og Insdorf, *Indelible Shadows*, 286.

¹⁰¹ Insdorf, *Indelible Shadows*, 247.

¹⁰² Judith Doneson, «The Image Lingers: the Feminization of the Jew in *Schindler's List*» i Loshitzky (red.), *Spielberg's Holocaust*, 140-141.

universet hender det ofte at jødene havner i bakgrunnen av fortellingen, fordi publikum ofte identifiserer seg med en ikke-jødisk helt som forsøker å redde jødene. Kerner skriver om dette at «This Manichean arrangement positions the protagonist, with whom we identify, against the very forces of evil, and the Jew is rendered as the mere foil that drives the good versus evil plot».¹⁰³

Disse typiske fortellingstropene i Holocaust-filmer er en annen grunn til at mange Holocaust-teoretikere avskriver Hollywood-versjoner av hendelsen. Insdorf summerer opp kjernen i denne motstanden når hun skriver at «the commercial exigencies of film make it a dubious form for communicating the truth of World War II, given box-office dependence on sex, violence, a simple plot, easy laughs, and so on».¹⁰⁴

1.5 Metode

Det er vanskelig å ta i bruk en enkelt metode til et så tverrfaglig felt som historie og film. Jeg vil analysere filmene både fra et historisk og et filmhistorisk perspektiv, der det vil variere fra film til film hva jeg fokuserer mest på. Her er det altså ikke snakk om en tradisjonell filmanalyse av filmene, men en blanding mellom filmanalyse og historiografisk analyse. Måten jeg har gått frem på er at jeg først har sett filmene og lest de offentlige og faglige reaksjonene på disse. Så har jeg analysert og diskutert filmene og debatten de skapte i forhold til «representasjonens grenser».

I historiefaget er det to måter å analysere historiefilmer på. Den ene måten er å se på hva filmene kan si oss om den tiden og konteksten de ble laget i, i tillegg til den historiske tiden de egentlig skal handle om. Dette er den mest tradisjonelle metoden, og den vil jeg delvis benytte meg av. Den andre er å se på historiefilmer som en egen måte å fortelle eller formidle historie på. Dette er metoden som historie- og filmteoretikere i økende grad har benyttet seg av i sine analyser av historiske filmer. Dette er en tilnærming jeg også baserer meg på i denne oppgaven. Rosenstone har utviklet den metoden som ofte blir brukt i denne sammenhengen. Han sier selv at hans metode er *ad hoc* fordi den tradisjonelle historiske metoden ikke strekker til på dette feltet. Ettersom historisk film må ses på som en annen måte å fortelle historie på, kan den ikke dømmes fra de samme kriteriene som skriftlig historie.¹⁰⁵ Dette skyldes at filmer må ta i bruk visse fiktive virkemidler som mer tradisjonelle former for historie ikke behøver.

¹⁰³ Kerner, *Film and the Holocaust*, 60.

¹⁰⁴ Insdorf, *Indelible Shadows*, xvii.

¹⁰⁵ Rosenstone, *History on Film*, s.7.

Rosenstone mener det er to måter å forholde seg til fiktive elementer i historiske filmer. Den første er å se på filmens helhetsbilde av fortiden fremfor dens historiske detaljer. Her må man se på om filmens visuelle metaforer får oss som seere til å tenke historisk på en seriøs måte. Det andre punktet er nært knyttet til det første, og går ut på å se historiske filmer som «part of a separate realm of representation and discourse, one not meant to provide literal truths about the past (...), but metaphoric truths which work, to a large degree, as a kind of commentary on, and challenge to, traditional historical discourse».¹⁰⁶ Med dette mener han mer konkret «how the particular film relates to, reflects, comments upon, and/or critiques the already existing body of data, arguments and debates about the topic at hand».¹⁰⁷ Det er dette som skiller en seriøs historiefilm fra et kostymedrama, hevder han. Dette vil se på i forhold til filmene jeg tar for meg. Slik som jeg tolker Rosenstones definisjon av seriøse historiefilmer, må ikke dette bare dreie seg om realistiske filmer som forsøker å fortelle historien «slik den egentlig var». Også filmer som diskuterer historiebruk eller bearbeiding av historiske hendelser, vil for meg kunne regnes som seriøse historiefilmer.

1.5.1 Kilder og litteratur

Mine primærkilder i denne oppgaven er filmene *Schindlers liste*, *Livet er herlig* og *Inglourious Basterds*. Jeg bruker også sitater fra filmskaperne, filmanmeldelser fra tiden og faglige filmanalyser som primærkilder.

Grunnen til at jeg valgte nettopp disse filmene er at jeg vil påstå at de har markert de kraftigste bruddene med Holocaust-etiketten fra 90-tallet til i dag. Dette er kun medregnet kommersielle filmer som har nådd ut til et stort publikum. På den ene siden er dette fordi de var kontroversielle filmer som førte til svært polariserte debatter i offentligheten og i fagmiljøet. Disse debattene dreide seg hovedsakelig om hvordan hver enkelt film hadde overskredet en grense for hva som var akseptabelt i representasjoner av hendelsen. På den andre siden var disse filmene svært populære blant publikummere og anmeldere. De oppnådde stor kritisk anerkjennelse og mottok mange prestisjetunge priser i filmmiljøet. *Schindlers liste* valgte jeg fordi den markerte begynnelsen på populariseringen av Holocaust-film fra 90-tallet og fremover. Dette var den første store Hollywood-filmen som forestilte seg Holocaust inn til dets mest private og ubegripelige senter, selve gassdusjene. Den er trolig fortsatt den mest kjente kommersielle filmen som er laget om Holocaust, og har hatt en

¹⁰⁶ Rosenstone, *History on Film*, s. 8-9.

¹⁰⁷ Rosenstone, *History on Film*, s.39.

særegen status på feltet. Den var også en kontroversiell film fordi den gjenskapte den unike historiske hendelsen i Hollywood-filmens format, og fremstilte hendelsen som en forståelige, enhetlig og meningsfull hendelse. Samtidig er dette en av de mest prisvinnende Holocaust-filmene i filmhistorien.

Livet er herlig valgte jeg fordi den er den mest kjente av en rekke tragikomediske filmer som kom på slutten av 90-tallet. Denne utfordret Holocaust-etiketten med sin humoristiske og urealistiske eventyrfortelling om hendelsen. Derfor var den svært kontroversiell både fordi den ikke forholdt seg til hendelsen «slik den egentlig var» og fordi den gjorde dette på en humoristisk måte. Dessuten var ikke Roberto Benigni en jødisk filmskaper, noe som forsterket motstanden mot filmen. Likevel var også *Livet er herlig* en svært kritikerrost film som mottok en rekke anerkjente filmpriser.

Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* kan kanskje oppfattes som et overraskende valg sammenlignet med de to andre filmene jeg tar for meg. Dette er fordi Tarantinos film ikke egentlig er en Holocaust-film, slik man vanligvis definerer disse. Det er for eksempel ingen scener i filmen som utspiller seg i en konsentrasjonsleir, eller antyder at det overhodet eksisterte konsentrasjonsleirer i tiden filmen utspiller seg i. Tarantino er heller ikke opptatt av å forsøke å forklare eller utforske andre sider ved det jødiske folkemordet, verken historisk eller politisk. Likevel er det jødiske folkemordet et tema i filmen, selv om det ikke er snakk om en realistisk eller sann versjon av hendelsen. Filmene har blitt tolket som en høyst umoralsk og useriøs omskriving av historien, som bytter om rollene på de historiske overgriperne og ofrene. Derfor ble filmene mottatt som en Holocaust-film og diskutert i forhold til «representasjonens grenser».

Litteraturen jeg har brukt til å belyse primærkildene mine spenner fra forskningslitteratur på flere felt, til faglig mottakelse i form av priser og anmeldelser. Jeg har hovedsakelig brukt litteraturen på to måter. På et nivå har jeg sett på tilblivelsen av filmene. Her har jeg tatt for meg den historiske og filmhistoriske konteksten og bibliografiske opplysninger som har hatt betydning for filmene og mottakelsen av disse. I denne sammenhengen har jeg brukt bibliografier, intervjuer og forskningslitteratur i historie, film og minnekultur.

På et annet nivå har jeg brukt litteraturen til å analysere filmene, samt til å se på moralske, politiske og historiske spørsmål som har vært sentrale for hver enkelt film. Her har jeg brukt

faglitteratur og filmanalyser fra historie- og filmfeltet, artikler fra historie- og filmtidsskrifter og faglig mottakelse i filmmiljøet, så vel som den generelle mottakelsen. Denne litteraturen overlapper med det jeg bruker som primærkilder i denne oppgaven.

Til hver av filmene jeg skriver om har det vært tilgjengelig antologier som tar for seg mange forskjellige perspektiver på filmene i forhold til historie, minne, filmvitenskap og mer. Til *Schindlers liste* brukte jeg hovedsakelig antologien *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, som mange av de mest prominente forskerne på fagfeltet har bidratt til, blant dem historieprofessor Omer Bartov og litteraturprofessor Miriam Bratu Hansen. *Livet er herlig* har en antologi kalt *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*, som jeg har benyttet meg mye av. Til Tarantinos *Inglourious Basterds* har jeg brukt antologien *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*.¹⁰⁸

1.6 Struktur og oppbygning av oppgaven

Jeg har strukturert denne oppgaven kronologisk, med et kapittel til hver film. Derfor begynner jeg med *Schindlers liste*, så tar jeg for meg *Livet er herlig*, og til slutt ser jeg på *Inglourious Basterds*. Hvert kapittel begynner med den enkelte filmskaperens relevante biografiske og filmhistoriske bakgrunn. Deretter tar jeg for meg de tre reglene i «Holocaust-etiketten» og diskuterer disse i forhold til filmene. Reglene tar jeg for meg etter tur. Jeg ser først på filmene i forhold til regelen om at Holocaust må behandles som en unik hendelse, så ser jeg på det realistiske og «autentiske» i filmene, og til slutt tar jeg for meg det alvorlige og seriøse i filmfortellingene. Hvert kapittel har dessuten en egen konklusjon. Alle kapitlene er dermed oppdelt i bakgrunn, tre hoveddeler og konklusjon. Jeg har også en konklusjon for hele oppgaven helt til slutt.

Denne inndelingen valgte jeg for å gjøre oppgaven mest mulig oversiktlig. Likevel er det ikke alltid mulig å sette klare skiller mellom hvor en regel begynner og en annen slutter. Det er ofte overlapp mellom disse, spesielt i den siste filmen. Noen temaer går dessuten igjen i alle filmkapitlene. Dette er fremstillingen av jøder og nazister, samt hvordan filmene fremstiller ondskap og vold. I *Schindlers liste* og *Livet er herlig* er disse temaene behandlet under regelen om det unike ved hendelsen, mens de faller inn under realisme og seriøsitet i det siste kapittelet. *Inglourious Basterds* har derfor en litt løsere struktur enn de to andre filmkapitlene.

¹⁰⁸ Robert Von Dassanowsky (red.), *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema* (New York: Continuum, 2012).

2.0 Holocaust som Hollywood-film:

Spielbergs *Schindlers liste*

Schindlers liste var en kulturell og filmhistorisk begivenhet som markerte grunnleggende forandringer i hvor, hvordan og hvem som representerte Holocaust. For det første var filmen del av et generasjonsskifte som markerte overgangen fra personlige minner om hendelsen, til kollektivt skapte minner fra tidligere representasjoner av hendelsen. For det andre markerte den Hollywoods overtakelse av temaet fra tidligere europeiske film- og dokumentarskapere. Mens de europeiske representasjonene var preget av høykulturell stil og narrativ, mest sett av et elitepublikum, ble *Schindlers liste* et symbol på populariseringen av Holocaust. Dette skyldtes blant annet at Spielberg brukte typiske Hollywood-teknikker for å fortelle en «sann» historie i filmen. Som en klassisk realistisk historiefilm, gjenskapte Spielberg Holocaust for millioner av mennesker, og utfordret samtidig tabuet mot å forestille seg folkemordet direkte. Dette markerte det tydeligste bruddet med «Holocaust-etiketten», selv om filmskaperen også la mye arbeid i å forsøke å holde seg innenfor «representasjonens grenser». Det kontinentale skiftet gjorde seg også gjeldende mer generelt. Mange kritikere så på *Schindlers liste* som kroneksempelen på amerikaniseringen og universaliseringen av Holocaust. Ikke nok med at det amerikanske Holocaust-museet ble åpnet samme år som filmen kom ut, men selveste president Bill Clinton brukte nettopp denne filmen som argument for å intervenere i situasjonen i Bosnia.¹⁰⁹ Spielberg understrekte at filmen hadde betydning også utenfor sin egen historiske kontekst: «it's about AIDS, the Armenians, the Bosnians. It's part of all of us».¹¹⁰

I dette kapittelet tar jeg for meg *Schindlers liste*, og bruker Des Pres' tre regler i min diskusjon av den.¹¹¹ Når jeg tar for meg den første regelen, ser jeg på *Shoah*-regissør Claude Lanzmanns kritikk av filmen. Denne kan illustrere kontroversen som utspilte seg rundt Spielbergs

¹⁰⁹ Loshitzky (red.), *Spielberg's Holocaust*, 3-5.

¹¹⁰ Steven Spielberg sitert i Jeffrey Shandler, «Schindler's Discourse: America Discusses the Holocaust and its Mediation, from NBC's Miniseries to Spielberg's Film» i Loshitzky (red.), *Spielberg's Holocaust*, 160.

¹¹¹ At Holocaust må representeres som en unik hendelse, så nøyaktig og realistisk som mulig, og på en seriøs måte.

fremstilling av det unike ved hendelsen. Videre ser jeg på de fiktive elementene i filmnarrativet. Hvilke konsekvenser har disse for vår historieoppfatning? Etterpå tar jeg for meg den andre regelen og det autentiske og «sanne» i filmen. Da ser jeg på hvorfor dette er like mye historisk og kulturelt definert, som hendelsen «slik den egentlig var». Til slutt ser jeg på den tredje regelen, som handler om det alvorlige og religiøse i filmfortellingen, og ser dette i forhold til en voksende minnekultur i tiden, samt en «amerikanisering» av Holocaust.

Min påstand er at *Schindlers liste* illustrerer hvordan grenseproblematikken preget fremstillinger av Holocaust i kommersielle filmer på 90-tallet, så vel som faglige debatter om disse. I denne sammenhengen er filmen et eksempel på både regelrespekt og på brudd. Det er også en film som kan fortelle like mye om 90-tallets minnekultur og syn på autenticitet, som om jødernes skjebne under andre verdenskrig. Filmen hadde dessuten betydning for Holocaust-etikettens sentrale posisjon og videre betydning. Ved og i stor grad forsøke holde seg innenfor grensene for representasjon, var Spielbergs film viktig fordi den synliggjorde vanskelighetene ved å gjøre dette i praksis i Hollywood-filmens format. *Schindlers liste* representerte derfor et brudd med Holocaust-etiketten i kommersiell film, men et brudd som i stor grad ble akseptert av fagmiljøet og teoretikere.

2.1 Bakgrunn

Schindlers liste var den første store Hollywood-filmen som forestilte seg Holocaust helt inn til det mest tabubelagte- selve gassdusjene i Auschwitz. Dette betyr ikke at det ikke allerede fantes amerikanske filmer om Holocaust, som *Anne Franks dagbok* (1959) eller *Pantelåneren* (1964), men Spielbergs film var den første store Hollywood-produksjonen som forsøkte å gjenskape den ubegripelige fortiden i sin helhet, fortalt i en sjanger som fortalte historien «slik den egentlig var». Historiker Christoph Classen plasserer *Schindlers liste* blant en rekke nyere historiefilmer som i større grad enn tidligere har nærmet seg dokumentarfilmsjangeren ved å hevde at de forteller «sanne» historier. Denne undersjangeren innenfor historiefilm kaller han «documentary drama», og preget stort sett tv-produksjoner før den ble vanlig også i film.¹¹² Spielbergs film representerte derfor et brudd med «Holocaust-etiketten» fordi den, i følge filmteoretiker Yosefa Loshitzky, utfordret «the traditional view of the Holocaust as confined to the realm of the unimaginable, a liminal zone of human comprehension bound by the 'limits of representation'».¹¹³ Loshitzky hevdet at Spielbergs brudd gikk ut på at han «penetrate[d]

¹¹² Christoph Classen, «Balanced Truth: Steven Spielberg's *Schindler's List* among History, Memory, and Popular Culture», *History and Theory* 48, nr.2 (Mai 2009), 82.

¹¹³ Loshitzky, «Holocaust Others», 110.

(cognitively and visually) this dark continent simply by imagining it. Demystifying the 'heart of darkness', trying literally to reconstruct it through visual and oral representations, something that was never done before in mainstream cinema». ¹¹⁴ Hun understrekte at dette bruddet ble forsterket av at han var den første kommersielle jødiske filmskaperen som brøt med tabuet mot eksplisitt å forestille seg gasskamrene, Holocausts hellige senter og grusomme metafor. ¹¹⁵

Dette var åpenbart kontroversielt på grunn av utfordringene som lå i å representere hendelsen, men det spilte også en stor rolle at det var Steven Spielberg som stod bak prosjektet. Filmskaperen som hadde vært med på å gjenopplive eventyrsjangeren fra 70-tallet og framover, med filmer som *Haisommer* (1975), *E.T* (1982) og *Indiana Jones*- filmene (1981, 1984, 1989), ble på ingen måte oppfattet som den rette mannen for prosjektet av overlevende jøder og Holocaust-teoretikere. Frykten for at han skulle skape en «Holocaust Themepark» eller *spielbergisere* hendelsen var sterk. ¹¹⁶ Den Israelske historikeren Tom Segev gikk enda lengre og mente at filmen var amerikansk kulturimperialisme, og hevdet at Spielberg «stole our Shoah». ¹¹⁷

Mange av de teoretikerne og overlevende som i utgangspunktet hadde vært skeptiske til Spielbergs filmprosjekt, ble riktignok positivt overrasket over resultatet. Også i filmmiljøet var det en bred enighet om at Spielberg hadde forandret seg med sin nye film. Dette synet ble forsterket av hans lange ventetid med å lage filmen, i tillegg til hans egne uttalelser i intervjuer da filmen kom ut. Spielberg fikk rettighetene til å lage filmversjonen av Thomas Keneally's historiske roman allerede i 1982. ¹¹⁸ Likevel valgte han å vente til begynnelsen av 90-tallet med å lage filmen. Hva grunnen til dette var, har blitt mye diskutert blant teoretikere, men det er ingen tvil om at ventetiden var viktig for å gi et bilde av den «nye» Spielberg som en motsetning til den «gamle». Denne forvandlingen ble ofte tolket som en modningsprosess han gikk gjennom i perioden. I tillegg ble det lagt vekt på at han endelig godtok sin jødiske bakgrunn. ¹¹⁹ Spielberg selv bekreftet mange av disse synspunktene i intervjuer. Han la vekt på at han ikke følte seg klar for prosjektet da han fikk det, at han følte han måtte vokse opp for å

¹¹⁴ Loshitzky, «Holocaust Others», 110.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Bryan Cheyette, «The Uncertain Certainty of *Schindler's List*» i Loshitzky (red.), *Spielberg's Holocaust*, 229.

¹¹⁷ Tom Segev sitert i Loshitzky (red.), *Spielberg's Holocaust*, 8

¹¹⁸ Thomas Keneally, *Schindler's Ark* (London: Hodder and Stoughton, 1982).

¹¹⁹ Barbie Zelizer, «Every Once in a While: *Schindler's List* and the Shaping of History» i Loshitzky (red.) *Spielberg's Holocaust*, 24-25.

kunne lage en film om virkelige mennesker, og at han da måtte gjøre det på en annen måte enn med sin typiske Hollywood-dominerte stil. I tillegg la han også vekt på hvor skamfull han hadde vært fordi han var jøde da han vokste opp, og hvordan han nå hadde funnet tilbake til sin jødiske identitet.¹²⁰ Det er mulig at han i tillegg hadde kommersielle og karrieremessige fordeler av å fremstille seg selv på denne måten. Filmteoretiker Frank Machel hevder at den amerikanske filmskaperen innså at det var nødvendig å skifte image for å kunne lage en suksessfull filmversjon av Keneallys bok. På grunn av dette forsøkte han «break out of his 'Peter Pan' mode» i perioden etter 1982, med mer seriøse filmer som *Purpurfargen* (1985) og *Solens rike* (1987).¹²¹ I tillegg studerte Spielberg en mengde anerkjente filmer, fotografier og dokumentarer om Holocaust. Spielberg studerte utvilsomt Lanzmanns *Shoah* (1985), Resnais *Nuit et brouillard* (1955) og Ophüls *Le chagrin et la pitié* (1969), før han bega seg ut på sitt eget filmprosjekt.

Resten er, som man sier, historie. Filmen ble en enorm suksess- både blant publikum og kritikere. Den hadde fenomenale seertall og stakk av med de gjeveste prisene: Oskar for beste film, regissør, manus, scenografi, foto, klipp og musikk. Spielbergs film ble dermed den første amerikanske filmen om Holocaust som vant Oskar. Filmens europeiske stil, historiske korrekthet og alvorlige tone ble kritikerrost. Spielbergs valg av samarbeidspartnere, Janusz Kaminski som fotograf, Steven Zaillian på manus, og John Williams til filmusikken, var viktig for å få til dette.¹²² Det spilte også en stor rolle at filmen var basert på en sann historie og brukte en av de overlevende jødene som hadde jobbet for den virkelige Oskar Schindler, Poldek Pfefferberg, som historisk konsulent. De historiske kildene og faktaene som lå i bunnen av filmfortellingen ble derfor hedret som sanne og seriøse, selv om noen forenklinger og forandringer var nødvendige i oversettelsen til et annet medium.

2.2 Den første regelen: Holocausts unike karakter

Ikke alle var like imponerte over Spielbergs film. Claude Lanzmann, mannen bak filmen *Shoah*, angrep Spielberg i magasinet *Le Monde*, og ble en talsmann for motstanderne av filmen. Hans hovedargument minner om Des Pres første regel:

¹²⁰ Frank Machel, «A Reel Witness: Steven Spielberg's Representation of the Holocaust in *Schindler's List*», *Journal of Modern History* vol. 67, Nr. 1 (Mars 1995): 90.

¹²¹ Machel, «A Reel witness», 91-94.

¹²² Insdorf, *Indelible Shadows*, 259.

The Holocaust is unique in that, with a circle of fire, it builds a border around itself, which one cannot transgress, because a certain absolute kind of horror cannot be conveyed. To pretend that one is nevertheless conveying it makes one guilty of an offence of the utmost rudeness. Fiction is a transgression, I am deeply convinced that there is a ban on depiction. Schindler's List evoked the same sort of sensation I got from the *Holocaust* series. Transgressing is trivializing, in this case they are identical. The series or the Hollywood film, they transgress because they trivialize, and thus they remove the Holocaust's unique character.¹²³

I dette sitatet finner man kjernen i motstanden mot *Schindlers liste*. Først og fremst gjelder dette forbudet mot å forsøke å gjengi hendelsen direkte, spesielt i fiksjon, men også i dokumentariske gjengivelser. Dette kan ikke gjøres fordi hendelsen er så unik at den motsetter seg enhver form for representasjon og forståelse. For det andre er det snakk om sammenligningen med den melodramatiske tv-serien *Holocaust* fra 1978, som kan hevdes å være forgjengeren til *Schindlers liste* i popularitet og dramatisk form og fortellerstil. Fordi *Holocaust*-serien og *Schindlers liste* fortalte om den unike hendelsen med vanlige fortellingsteknikker og i form av melodrama, gjorde disse Holocaust om til en vanlig og forståelig hendelse.

2.2.1 Representasjonens grenser: *Shoah* og *Schindlers liste*

Det ovennevnte sitatet må ses i lys av hvem Lanzmann er, og spesielt i forhold til hans egen film om Holocaust, *Shoah*, som kom ut i 1985. Denne filmen er ofte omtalt som den beste filmen som noensinne er laget om Holocaust, og er svært anerkjent blant historikere og intellektuelle. Den har derfor blitt trukket frem i debatten rundt *Schindlers liste*, ofte som et sammenligningsobjekt, til tross for at disse to filmene tilhører svært forskjellige sjangre.

Som en forlengelse av dette, var *Schindlers liste* ekstra utsatt fordi den var fra Hollywood, populærkulturens høyborg. Lanzmann, derimot, representerte landet som historisk har vært mest skeptisk til Hollywoods dominans i filmverdenen, nemlig Frankrike. Det er derfor mulig at denne debatten har vært ekstra tilspisset fordi den også representerer en kulturkamp mellom Frankrike og USA, som allerede hadde foregått i mange tiår da *Schindlers liste* kom ut. Lanzmann og Spielberg representerer hver sin stereotype i denne konfrontasjonen: Lanzmann som den franske intellektuelle filmskaperen, og Spielberg som den kommersielle Hollywood-filmskaperen.¹²⁴ Teoretikere som har skrevet om *Schindlers liste*, blant annet Christoph

¹²³ Claude Lanzmann, «*Schindler's List* is an Impossible Story», University College Utrecht: <http://www.phil.uu.nl/staff/rob/2007/hum291/lanzmannschindler.shtml> (nedlastet 4. oktober 2012).

¹²⁴ Loshitzky, «Holocaust Others», 105.

Classen og Miriam Bratu-Hansen, har derfor pekt på at denne debatten slettes ikke er en ny debatt, men en gjentakelse av den gamle konfrontasjonen mellom høykultur og populærkultur. Disse kritikerne argumenterer for at dette ikke bare en diskusjon som dreier seg om Holocausts unikhhet. Den dreier seg i stor grad også om intellektuelles forhold til populærkultur generelt, og nærmere sagt om intellektuelles syn på populærkultur som noe suspekt, misvisende og smakløst.¹²⁵

Når det er snakk om et så ekstremt historisk tilfelle som Holocaust, er det med god grunn at mange har vært skeptiske til Hollywood-versjoner à la Steven Spielberg. Hans film ble kritisert for å lage underholdning av tragiske forhold, men heller ikke Lanzmanns *Shoah* har unngått kritikk i sin ikke-representasjon av hendelsen, slik vi har sett tidligere. Et annet poeng i denne sammenhengen er at *Shoah* er en svært krevende film som et fåtall spesielt interesserte har sett. Selv om den hadde blitt satt opp på flere kinoer og blitt vist i flere pedagogiske institusjoner, er det ikke sikkert at flere ville hatt lyst til å se den, eller hadde forstått hva den egentlig dreier seg om. *Schindlers liste*, på den annen side, nådde ut til et mye større publikum og videreformidlet flere aspekter av hendelsen på en forståelig måte, selv om den ikke kan fortelle en endelig versjon av hendelsen.

Teoretikere som Hilene Flaunzbaum og Lawrence Baron har lagt vekt på at kommersielle filmer er viktige for å skape interesse og kunnskapstørste for historien. Begge understreker at filmpublikummere ofte søker andre kilder til hendelsen etter å ha sett populære historiske filmer. Å se en kommersiell film utelukker ikke mer tradisjonelle former for historisk formidling, men medvirker ofte til å forsterke dem.¹²⁶ At Spielbergs film er et Hollywood-produkt trenger ikke bety at den ikke kan formidle historie på sin egen måte. Ettersom den jevne kinogåer ser svært mange Hollywood-filmer, er det tvilsomt at noen vil tro at denne filmen er den umedierte sannheten om Holocaust. Mange kritikere som er skeptiske til Hollywood-filmens formidling av historie, kan ha en tendens til å undervurdere vanlige kinopublikummere, og kanskje ubevisst tro at det bare er de selv som gjennomskuer filmmediumets overbevisningskraft, hevder Flaunzbaum. Hun skriver videre at «you would have to live in an ivory tower of theoretical speculations to ignore the cultural benefits that

¹²⁵ Classen, «Balanced Truth», 83 og Miriam Bratu Hansen, «*Schindler's List* is not *Shoah*: Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory» i Loshitzky (red.) (1997), 80.

¹²⁶ Baron, *Projecting the Holocaust*, 6 og Flaunzbaum, «But Wasn't it Terrific?», 283.

movies like *Life is Beautiful* and *Schindlers List* have achieved». ¹²⁷ Etterhvert som Holocaust går inn i historien og de fleste som levde i tiden dør ut, er det også snakk om en overveielse mellom å lære nye generasjoner om hendelsen på en forståelig måte, eller å holde fast på vanskelig tilgjengelige, men filosofiske og reflekterte representasjoner av hendelsen. I kampen mot Holocaust-fornektelse, kan *Schindlers liste* være viktig for å få flere interesserte i hendelsen, og til å søke andre kilder til tiden. Flere teoretikere som i utgangspunktet var skeptiske til Spielbergs film, har derfor argumentert for at *Schindlers liste*, til tross for dens begrensninger som en historiefilm, er viktig for og ikke glemme hendelsen. Et eksempel er historikeren Omer Bartov, som etter en lang kritisk vurdering av filmen slår fast at vi, i et samfunn der svært mange ikke vet noe om Holocaust, «cannot afford wholly to dismiss a relatively well conceived and produced, though flawed, cinematic representation of the Nazi genocide of the Jews which has managed to reach a far wider public than any other such venture since the television series *Holocaust* (1978)». ¹²⁸

2.3 «Do we have to invent a new language?»-Den klassiske Hollywood-fortellingen og historiefortelling

Da filmens Oskar Schindler (Liam Neeson) spør regnskapsføreren Izthak Stern (Ben Kingsley) dette spørsmålet, svarer Stern «I think so». Som vi har sett, ble Lanzmann hyllet for å ha funnet opp et slikt filmspråk da han holdt seg innenfor representasjonens grenser ved ikke representere fortiden i *Shoah*. Spielberg gjorde det motsatte: han brukte den klassiske Hollywood-formelen til å fortelle om hendelsen.

Et av problemene med denne måten å fortelle historie på, som Hayden White også har kritisert historieskrivingen for, er at den tar i bruk 1800-tallets litterære realisme når den skal fortelle en «sann» historie. I denne tradisjonen har en historie alltid en begynnelse, en midt og en slutt. I tillegg velger man en litterær sjanger å skrive historien i, for eksempel romanse, komedie eller tragedie. Dette sjangervalget vil sette ytterlige avgrensninger for hvordan historien kan fortelles. ¹²⁹ Videre er historiesynet i slike fortellinger nesten alltid framgangsrevet. Historien blir fremstilt som om den går i én retning, ting blir alltid bedre. Dette gjelder også i en så dyster film som *Schindlers liste*. Dette skyldes ikke minst fokuset på de som overlevde fremfor de som døde. Hollywood-filmer forteller også historie som om den blir drevet frem av individer. Da kan det være snakk om kjente historiske personer, og særlig

¹²⁷ Flaunzbaum, «'But Wasn't it Terrific?'», 283-4.

¹²⁸ Bartov, «Spielberg's Oskar», 58.

¹²⁹ White, «The Historical text as Literary Artifact» i Roberts (red.), *The History and Narrative Reader* (London: Routledge, 2001).

berømte, hvite menn fra den vestlige verden. Denne typen historieskriving har også skriftlig historie vært preget av, kjent som «*the Great man theory*».¹³⁰ Individene som står i sentrum av de historiske begivenhetene, trenger forøvrig ikke være berømte eller kjente. Men de bør helst være mennesker som har gjort noe heltemodig, eller som har vært utsatt for undertrykkelse og utnyttelse. I tillegg fortelles historie ofte som om den er enhetlig, lukket og endelig.

Andre virkemidler som er spesielt effektive i filmens medium er emosjonaliseringen og dramatiseringen av fortiden. Ved hjelp av musikk, bevegelser, farger og sammensetningen av bilder, får filmer oss til å *oppleve* fortiden. Dette forsterkes ved at film også har en unik mulighet til å gi oss «the 'look' of the past»- fra bygninger, til klær, til landskap og gjenstander.¹³¹ Andre faktorer som også er typiske for den klassiske Hollywood-fortellingen er den forenklete dikotomien mellom god og ond, med Hollywoods erketypiske helter og skurker. Tradisjonelle familieverdier og kjønnshierarkier har også dominert, der menn er heltene i Hollywood. Kvinner er som regel vakre, og de er nesten utelukkende objekter som skal reddes og forsvares.¹³²

2.3.1 Hollywood-fortellingens rolle i *Schindlers liste*

Når man ser *Schindlers liste* i forhold til disse reglene, er det veldig tydelig at Spielberg først og fremst er en typisk Hollywood-forteller i sin fremstilling av Holocaust. Filmen hans følger konvensjonelle regler for historiefortelling, har et tydelig moralsk budskap, og peker mot en lysere fremtid, til tross for at den ikke har en typisk lykkelig slutt. Historien har også en klart definert begynnelse, midt og slutt. Den begynner med en jødisk feiring av sabbaten i fargefilm, går så over til en unntakstilstand i svart-hvitt film, og til slutt er vi tilbake til den vanlige verden igjen, markert med fargefilm og en jødisk begravelsesscene. Slutten av filmen markerer på mange måter en lukket avslutning av den historiske hendelsen. Med fargefilmen er vi tilbake til det normale livet igjen, og Holocaust forblir en lukket fortid som ikke har negative følger for de overlevende. Tvert i mot, avslutningen på filmen er heller positiv enn negativ fordi den gir et progressivt syn på historiens gang. Dette er fordi den, i likhet med Lanzmanns *Shoah*, gir en metahistorisk forklaring på opprettelsen av staten Israel som en følge av Holocaust.

Selve fortellingen følger også den klassiske eventyr-formularen, eller reglene for romansen: vi følger en helt som må velge mellom det gode og det onde. Han, Oscar Schindler, er en unik

¹³⁰ Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (London: Chapman and Hall, 1872).

¹³¹ Rosenstone, *History on Film*, 47-48.

¹³² David Bordwell, Kristin Thompson og Janet Staiger, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (London: Routledge & Kegan Paul, 1985), 12-23.

personlighet som publikum følger fra å være en kynisk forretningsmann til å bli en heroisk redningsmann. For å bli dette, må han gjennom mange, harde prøvelser, før han til slutt seirer over det onde. Schindler er dermed også et godt eksempel på hvordan individer fremheves som drivere av historiens gang. Dette forsterkes ytterligere ved at han er en hvit, vestlig mann.

2.3.2 Jødene i filmen

Typisk for Hollywood-filmer er at de ofte forsterker heltens rolle på bekostning av alle andre, med unntak av skurken selvfølgelig. Jødene blir slik «extras in their own tragedy»¹³³, mens helten Oskar Schindler og skurken Amon Goeth (Ralph Fiennes) raver over dem, både fysisk og psykisk.¹³⁴ Historiker Omer Bartov er en av mange kritikere som mener Spielberg har fremstilt jødene farlig nært tyske propaganda-filmers fremstilling av dem; «haggling over loss and profit while their brethren are being tormented and starved, selling their wares during mass in a catholic church, vacating huge apartments, hiding diamonds and gold in their bread».¹³⁵ Bartov mener også at jødene generelt blir fremstilt som en formløs masse uten individuelle egenskaper.¹³⁶ På den annen side argumenterer blant andre Holocaust-teoretikeren Sara R. Horowitz for at jødene er *for* individualiserte, fordi Spielberg velger å lage en film om en gruppe jøder som overlever fremfor en film om alle som dør. Hennes argument er at Spielberg rettferdiggjør hvert enkelt liv som blir reddet på grunn av spesielle egenskaper som de individuelle jødene hadde. De ble derfor reddet fordi de enten var pene eller begavede, kloke eller listige, modige eller lojale, og nettopp disse egenskapene reddet dem fra undergangen.¹³⁷

Disse svært forskjellige argumentene understreker hvor utfordrende det er å lage film om historiske begivenheter og mennesker. Spesielt i en film om Holocaust, vil det være kontroversielt uansett hvordan man velger å fremstille jøder, tyskere eller lokalbefolkningen. Spielberg-biografen Lester D. Friedman er en av flere som har pekt på at filmen har en mer nyansert og mangfoldig fremstilling av jødene enn det de ovennevnte kritikerne påstår. I forhold til filmens lengde, blir seeren kjent med skjebnen til et stort utvalg av jøder i løpet av filmen. Noen av disse er unge, noen er gamle, noen er rike og noen er fattige. Vi blir kjent

¹³³ Haim Bresheeth, «The Great Taboo Broken: Reflections on the Israeli Reception of *Schindler's List*» i Yoshitzky (red.), *Spielberg's Holocaust*, 202.

¹³⁴ Bartov, «Spielberg's Oskar», 49.

¹³⁵ Bartov, «Spielberg's Oskar», s.49.

¹³⁶ Ibid

¹³⁷ Sara R. Horowitz, «But is it Good for the Jews? Spielberg's Schindler and the Aesthetics of Atrocity» i Loshitzky (red.), *Spielberg's Holocaust*, 137.

med kvinner og menn, og ikke alle av disse er pene eller begavede.¹³⁸ Fordi Stern velger ut jøder som var «ubrukelige» for tyskerne, er et flertall av disse jødene eldre og kanskje svakeligere enn andre som ikke ble valgt ut. Kritikken mot at disse hovedsakelig er feminiserte og hjelpeløse kvinner, eldre og barn, og at Spielberg overser den jødiske motstandskampen, er dermed ikke alltid like treffende i den konteksten Spielberg tar for seg.¹³⁹ I den historiske konteksten var det disse menneskene som var mest sårbare, og på grunn av dette ble de valgt ut av Stern da han skrev listen for Schindler. Spielberg viser dessuten jødisk motstand i flere scener, som i Ghetto-scenen hvor legene lar pasientene sine sovne rolig inn fremfor å la nazistene drepe dem. Også Sterns rolle er en motstandsrolle, til tross for at det ikke er en aggressiv type motstand. Ettersom Stern har mye mindre rom for manøvrering enn Schindler har, er han nødt til å ta i bruk de metodene han har tilgjengelige. Hans tilsynelatende forsiktige og små handlinger har stor påvirkning på Schindler og listen hans. Valget av Ben Kingsley i denne rollen gir Sterns karakter en annen historisk referanse, ettersom en av rollene Kingsley er mest kjent for er Ghandi. Dette gir Sterns rolige, men bestemte motstandsrolle en ekstra kraftfull posisjon. Jødisk motstand i *Schindlers liste* er derfor preget av en verdighet og humanitet som står i sterk kontrast til deres egne overgripere.

Schindlers regnskapsfører Izthak Stern, er basert på flere virkelige personer, og får mest tid og personlighet av jødene i filmen. Til tross for dette forblir Stern en ganske endimensjonal person. Spielberg unngår å komplisere Sterns karakter og velger bevisst å retusjere bildet av de historiske personene han er basert på. Goldberg, en av de virkelige personene Sterns karakter var basert på, mottok for eksempel klekkelige summer for å ta med slektninger og venner på listen.¹⁴⁰ Dette kan likevel forsvares, både fordi det ville det vært problematisk om filmens mest sentrale jødiske karakter ble fremstilt på en slik måte, og fordi filmmediet krever slike sammenslåinger og forenklinger. I en dramatisk spillefilm er dette nødvendige grep for å spare plass og for å gjøre filmfortellingen forståelig. Rosenstone argumenterer for at dette et er uunnværlige fiksjoner i filmer fordi:

Without the enormous amount of invention, condensation, and compression undertaken by even the most 'accurate' attempt at film, the historical would not be dramatic, but a loose, sprawling form far less able to make the past interesting, comprehensible, and meaningful.¹⁴¹

¹³⁸ Lester D. Friedman, *Citizen Spielberg*. (Urbana Ill.: University of Illinois Press, 2006)

¹³⁹ Horowitz, «But is it Good for the Jews?», 125-127.

¹⁴⁰ Nigel Morris, *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light* (London: Wallflower Press, 2007), 230.

¹⁴¹ Rosenstone, «History on Film», 38.

Noen kritikere, som Miriam Bratu-Hansen og Lester D. Friedman, vektla hvordan Schindlers jødiske regnskapsfører hadde en avgjørende rolle i filmen. De argumenterte for at Sterns rolle fungerer som Spielbergs samvittighet, filmens moralske senter og som publikums vitne til hendelsen.¹⁴² Bratu Hansen viser hvordan Stern i flere episoder i filmen gjør at publikum får se viktige hendelser de ellers ikke ville fått sett. Et eksempel er ghetto-scenen. I denne scenen står Schindler på en høyde over byen og ser likvidasjonen av Krakow-ghettoen. Derfor har mange kommentatorer oppfattet denne scenen som sett fra Schindlers perspektiv, skriver Friedman. Men Schindlers synspunkt er distansert både i geografisk avstand og personlig tilknytning. Stern, derimot, er i Ghettoen og lar publikum se og oppleve den forferdelige hendelsen fra bakkenivå.¹⁴³ Bratu Hansen mener han markerer sin vitnerolle ved å ta på seg brillene og se ut av vinduet, i det tyskerne forbereder til Goeths «today is history»-tale. Herfra og gjennom hele ghetto-scenen får publikum følge alle karakterene de har møtt i filmen så langt, noe som får seerne til å «consider human consequences beyond mere facts and numbing statistics», skriver Friedman.¹⁴⁴

Men selv om det er viktig å bli kjent med individuelle jøder i filmen, skaper dette samtidig større problem for filmen i sin helhet. Publikum får, som Schindler, et personlig forhold til et fåtall jøder fremfor alle de andre, anonyme jødene i bakgrunnen. Det er problematisk, i filmen som i virkeligheten, at vi heier på de individualiserte jødene. Horowitz argumenterer for at gleden og lettelsen publikum opplever ved å se disse jødene overleve, får dem til å glemme alle de som ikke overlevde. Dessuten baserer filmen seg på en typisk Hollywood-tro på at alt ordner seg til slutt for de som fortjener der. «The effect of justifying each act of survival is to reassure the audience of the rightness of the workings of history, and to diminish the senseless and brutal murder of millions of people», skriver hun.¹⁴⁵ Flere av jødene blir reddet på fantastiske Hollywood-måter: Stern blir reddet fra et tog til Auschwitz i siste liten, rabbi Ezra Dagan overlever å bli skutt av Goeth fordi pistolen hans plutselig slutter å virke, og mest omtalt av alt; kvinnene overlever gasskammer-scenen i Auschwitz fordi de bokstavelig talt får en dusj fremfor å bli gasset.

¹⁴² Bratu Hansen, «*Schindler's List* is not *Shoah*», 93 og Lester D. Friedman, *Citizen Spielberg*, 310.

¹⁴³ Friedman, *Citizen Spielberg*, 308

¹⁴⁴ Friedman, *Citizen Spielberg*, 309, og Bratu Hansen, «*Schindler's List* is not *Shoah*», 93.

¹⁴⁵ Horowitz, «But is it Good for the Jews?», 137.

2.3.3 Gasskammerscenen og seksualiserte kvinneframstillinger

Den ovennevnte scenen er trolig den mest omtalte i filmen fordi Spielberg lar publikum få komme inn til selve gasskamrene, det innerste, mest uforståelige og private senteret av Holocaust. At Spielberg velger å framstille dette i filmen, er punktet han for alvor krysser grensene for Holocaust-representasjon. En av grunnene til dette er at han viser det som mange overlevende og Holocaust-teoretikere mener ikke kan forstås eller forestilles for mennesker i ettertid. Måten han viste dette på, ved å gjenskape gasskamrene som en naturlig og kontinuerlig del av et filmnarrativ, brøt med tabuet mot å gjengi direkte representasjoner av hendelsen. Den amerikansk-jødiske skribenten og kritikeren Leon Wieseltier skrev i en anmeldelse av filmen i *the New Republic* at:

The power of realism in art is owed to the continuity between the world which it makes and the world in which, and for which, it is made. For this reason, the realistic depiction of radical evil must end, if it is to stay honest, where the continuity ends... No discontinuity has been observed. No limit has been met. No rupture has reared itself.¹⁴⁶

En av innvendingene mot framstillingen av gasskamrene var derfor at Spielberg ikke behandlet den historiske bakgrunnen som et brudd med den «vanlige» historien. I tillegg viser sitatet at grenseproblematikken spilte en viktig rolle for hvordan kritikere bedømte filmen.

En annen grunn til at gasskammerscenen skapte kontrovers var at den i typisk Hollywood-stil fortalte historien om unntakene, de som på usannsynlig vis overlevde det nesten ingen gjorde. Det var nemlig ikke gasskamrene Spielberg tok seg friheten til å forestille seg, men et av dusjrommene i Auschwitz. Kvinnene i filmen ble derfor ikke gasset ihjel, men fikk den svært sjeldne opplevelsen av og «bare» bli tatt til et av dusjrommene. Selv om dette var basert på historiske kilder, argumenterte blant andre historiker Bartov for at dette ga et forvrengt bilde av den virkelige hendelsen. «The fact that this 'actually' happened is, of course, wholly beside the point, since in most cases it did not», skrev han om denne scenen, men la vekt på at dette var et gjennomgående problem i hele Spielbergs film.¹⁴⁷ Grunnen til dette var at den amerikanske filmskaperen valgte å basere filmen på en sann historie som var svært utypisk for det «som egentlig skjedde». Ettersom de fleste jødene døde, de fleste tyskerne samarbeidet og de fleste som ble sendt til gasskamrene ble gasset ihjel, bidro Spielberg til å skape et feil

¹⁴⁶ Leon Wieseltier sitert i Bresheeth, «The Great Taboo Broken», 204.

¹⁴⁷ Bartov, «Spielberg's Oskar», 49.

helhetsbilde av den historiske hendelsen. Med dette mente ikke Bartov at filmen skulle vise at jødene faktisk ble gasset ihjel, men at den beste løsningen ville være å «condemn any representation of the Holocaust which attempts directly to confront (...) where the actual process of dehumanization and murder was practiced on a daily basis».¹⁴⁸ Andre kritikere, som Sara R. Horowitz, gikk så langt som å hevde at Spielberg støttet Holocaust-fornektene fordi han ikke ga beviser på at det faktisk fantes gasskamre, men bare vanlige dusjer.¹⁴⁹

På den annen side er det sannsynlig at Spielberg også ville fått kritikk om han hadde unngått å ta for seg gasskamrene i en film som viser så mange andre sider av det jødiske folkemordet. En av Spielbergs biografer, Nigel Morris, forsvarte representasjonen av «gasskammeret» i filmen fordi han mente dette ikke kunne unngås. At publikum ikke fikk se et «ekte» gasskammer, var derfor et eksempel på at Spielberg faktisk holdt seg *innenfor* representasjonens grenser: «the gas chambers had to be confronted sooner or later, or the film would be accused of evasion. (...) That the showers emit water rather than poison, far from evading the truth, is the only condition whereby truth could be represented».¹⁵⁰ En annen av Spielbergs biografer, Joseph McBride, svarte på anklagene mot at filmen bare fokuserte på de som overlevde. Tvert imot, Spielberg problematiserer dette i flere avgjørende scener i filmen, skriver han, men «he stresses this complexity in visual terms».¹⁵¹ Heller enn å ta i bruk modernistiske eller dokumentariske grep for å oppnå dette, bruker filmskaperen Hollywood-filmens egne teknikker for å synliggjøre at dette var en eksepsjonell hendelse. Han lar derfor publikum se en lang kø av jøder gå inn i et gasskammer i det Schindlers kvinner kommer ut. I denne scenen beveger fokuset seg over til en pipe som det kommer røyk ut fra, samtidig som det daler «snø» ned fra himmelen. Dette er Spielbergs metafor for gasskamrene, og hans visuelle måte å fortelle publikum at den neste gruppen ikke delte kvinnenenes skjebne. Spielberg problematiserer også redningen av de individuelle jøder i forhold til alle de som ikke blir reddet. Dette gjør han da han lar Schindler nekte å bytte ut jødene med en ny og «friskere last» som nettopp er ankommet. Etterpå får publikum se den nye gruppe jøder som ankommer Auschwitz, og vi forstår at disse ikke overlever.¹⁵² Disse eksemplene demonstrerer hvordan filmen ikke overser det som skjedde med de fleste jødene under Holocaust, men kontrasterer de heldige få med de som ikke var under Schindlers beskyttelse. Måten han gjør

¹⁴⁸ Bartov, «Spielberg's Oskar», 46.

¹⁴⁹ Horowitz, «But is it Good for the Jews?», 128-129.

¹⁵⁰ Morris, *Empire of Light*, 237.

¹⁵¹ Joseph McBride, *Steven Spielberg: A Biography* (London: Faber and Faber, 1997), 440.

¹⁵² McBride, *Steven Spielberg: A Biography*, 440.

dette på er ved å bruke publikums bakgrunnskunnskap slik at de selv må tenke seg til hva som skjer med resten av jødene i bakgrunnen, uten å lage en direkte gjengivelse av gassingene i konsentrasjonsleiren.

En tredje grunn til at gasskammerscenen ble kritisert var at den var del av den narrative handlingen i *dramatisk* Hollywood-film. Holocaust-teoretikeren Sara R. Horowitz var en av mange som hevdet at dette skapte et spenningsmoment i filmen som var uforenelig med den historiske katastrofen den behandlet. Hun hevdet at Spielberg utnyttet seg av typiske Hollywood-effekter for å lage underholdning av skrekkelige hendelser. I denne scenen bygger Spielberg opp stemningen mot den ultimate ulovlige opplevelsen av å få se det forbudte. Dette oppleves som spennende for publikum fordi direkte representasjoner av folkemordet er «forbudt», samtidig som det er tillatt ettersom det er gjenskapt og ikke virkelig.¹⁵³ Flere kritikere, blant dem Kerner, har sammenlignet dusjescenen i Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) med den tilsvarende scenen i *Schindlers liste*. Dette er både fordi den gjennomføres av en Hitchcock-aktig spenning og fordi seerne ser på kvinnene gjennom et kikkehull inn til dusjen.¹⁵⁴ Kvinnenes nakne kropp og publikums kikkerposisjon forsterker den *voyeristiske* følelsen i scenen. Den seksualiserte fremstillingen av kvinner er derfor en annen Hollywood-konvensjon som flere kritikere har beskyldt Spielberg for å ha utnyttet i denne scenen. Historiker Omer Bartov påpekte i denne sammenhengen hvordan Spielberg «catered to Hollywood's tradition of providing sexual distraction to the viewers».¹⁵⁵ En annen grunn som forsterket slike synspunkter, var at denne scenen var basert på det som virkelig skjedde med noen av Schindlers jøder, men med en betydelig forskjell: det var ikke kvinnene, men mennene som opplevde dette.¹⁵⁶ For kritikere som Horowitz og Bartov, illustrerte dermed dusjescenen hvordan Spielberg brukte den historiske bakgrunnen til å skape en spennende og pirrende handling for Hollywood-publikummet.

Også andre steder i filmen er Spielbergs fremstilling av kvinner høyst problematisk, spesielt på grunn av måten Spielberg blander sammen nakenscener og historisk vold på. Dette er spesielt tydelig i scenen hvor Goeth kommer ned i kjelleren og møter på sin kvinnelige, jødiske hushjelp Helen Hirsch (Embeth Davitdz). I denne scenen er hun iført en

¹⁵³ Horowitz, «But is it Good for the Jews?», 128.

¹⁵⁴ Kerner, *Film and the Holocaust*, 42-43.

¹⁵⁵ Bartov, «Spielberg's Oskar», 49.

¹⁵⁶ Cheyette, «The Uncertain Certainty», 232.

gjennomsiktig, våt topp som fremhever brystene hennes, uten at det er forklart til publikum hvorfor klærne hennes er våte. Goeth er tydelig tiltrukket av henne og gir nesten etter for sine lyster, før han plutselig beskylder henne for å ha forsøkt å forføre han, og heller banker henne opp. Denne koplingen av mannlig vold og halvnakne kvinner blir også overført til scener med ariske kvinner, påpeker Horowitz. Et eksempel er scenen hvor Goeth skyter jøder fra verandaen, mens elskerinnen hans ligger i sengen og venter på han. Slik viderefører ikke Spielberg bare en sjangertrope av jødiske kvinner som vakre og forføreriske, han viderefører også konvensjonelle kvinneroller i film uten å ta hensyn til ariske idealer om kvinnens plass i hjemmet, eller ariske kvinners rolle i folkemordet mer generelt, skriver Horowitz. Nazismen er nesten utelukkende en mannsdominert virksomhet i *Schindlers liste*, og til tross for at disse scenene kan leses som en kritikk av «war, or Fascism, or Nazism, on the basis of patriarchy or male sexuality», hevder hun Spielberg mislykkes i en slik kritikk fordi han «simply absorbs and reproduces these images of women and violence, without knowingly interrupting or interrogating their production».¹⁵⁷ På den annen side finner man også forsvarere av Spielbergs bruk av nakenscener og vold fordi det er et nødvendig onde i en film som tar for seg Holocaust. Spielberg-biografen Lester D. Friedman mener man må ta i betraktning at Spielberg er en av Hollywoods kyskeste filmskapere, som denne gangen var nødt til å behandle nakenhet og vold fordi han ellers ville blitt beskyldt for å skjerme publikum fra slike ydmykende og nedverdiggende sider av hendelsen.¹⁵⁸

Diskusjonene rundt fremstillingen av «gasskammerscenen» i *Schindlers liste* tydeliggjør hvordan det å fortelle om Holocaust i en Hollywood-film ikke kan oppfylle alle kravene i «Holocaust-etiketten», uansett hvor hardt Spielberg forsøkte å holde seg innenfor disse grensene. Fordi kommersielle filmfortellinger også må oppfylle sine egne krav til en sammenhengende og forståelig fortelling, er filmskaperen nødt til å ta valg som utelukker andre, samt å forenkle og sammenfatte elementer som skriftlig historie eller dokumentarfilmer kan behandle på mer nyanserte måter. Dette betyr ikke at kommersielle filmer ikke kan være nyanserte, men at de må være det på en annen måte enn de mer tradisjonelle formene for historie. Hollywood-filmer må vise historien, ikke skrive den, «show, don't tell», som det ofte kalles. Denne skjøre balansen mellom å være tro til den historiske hendelsen og samtidig fortelle om den i et kommersielt filmformat, preget også framstillingen av Schindler og Goeth, og «de gode» mot «de onde», i Spielbergs film.

¹⁵⁷ Horowitz, «But is it Good for the Jews?», 130-131.

¹⁵⁸ Friedman, *Citizen Spielberg*, 315.

2.3.4 Det gode mot det onde

Schindlers liste er en typisk Hollywood-film i måten den personifiserer historien gjennom kampen mellom Oskar Schindler og Amon Goeth. En følge av dette er at jødene kommer i bakgrunnen av to hvite, kristne menns historiske kamp. Historiker Michael Wildt argumenterer for at det også fører det til at den unike historiske konteksten blir universalisert til evige spørsmål om forskjellen mellom det gode og det onde i menneskenaturen.¹⁵⁹ Spielberg har tatt en del kunstneriske friheter for å skape denne episke konflikten. Mange av scenene mellom Schindler og Goeth er funnet opp, eller foregikk med andre personer enn disse.¹⁶⁰ Dette er i og for seg et nødvendig grep i en dramatisk filmgjenfortelling av historien, men fører til en typisk Hollywood-dikotomi mellom den demoniske Goeth og den etter hvert så engleaktige Schindler. Men Goeth og Schindler ligner på hverandre, både utseendemessig og personlighetsmessig. Begge mennene er glade i fester, kvinner, luksus og sitt eget utseende. I flere scener i filmen understreker Spielberg denne likheten ved å gå direkte fra et bilde av den ene til den andre. Eksempler på dette er når vi ser Goeth barbere seg og så hopper kamera rett til et identisk bilde av Schindler som barberer seg. Det samme gjelder scenen hvor Schindler flørter med en sangerinne i en nattklubb; i den samme scenen får vi se bruddstykker av Goeth som er i kjelleren med hushjelpen Helen Hirsch. Vi ser nattklubbsangerinnen kysse Schindler, og Goeth kysse Hirsch. Goeth kan derfor oppfattes som Schindlers alter-ego. Bartov argumenterer for at en følge av denne likheten er at seeren blir oppmerksom på at det var mulig å velge godhet fremfor ondskap, og at et enkelt individ kunne gjøre en forskjell, selv om dette individet var en kynisk forretningsmann som samarbeidet med nazistene for å tjene penger. På dette punktet skiller Spielberg seg fra mange tidligere Holocaust-representasjoner fordi han vektlegger menneskelige valg i en historisk hendelse som ofte har blitt fremstilt som uunngåelig og skjebnebestemt, der menneskelige valg ikke hadde noe å si.¹⁶¹

Spielberg hvitvasker heller ikke nazistene, slik noen kritikere beskyldte han for. Den israelske historikeren Shlomo Zand skrev for eksempel at «This time, the Germans need not worry. The story does not take place in Berlin and the hero is a good German and even somewhat of a Nazi. You see, not all Nazis were murderers, only the crazy ones...».¹⁶² Dette stemmer ikke overens med helheten i Spielbergs film. Spielberg gir på ingen måte inntrykk av at det var

¹⁵⁹ Michael Wildt, «The Invented and the Real: Historiographical Notes on *Schindler's List*», *History Workshop Journal*, nr. 41 (1996), 244 og Manchel, «A Reel Witness», 99.

¹⁶⁰ Wildt, «The Invented and the Real», 245.

¹⁶¹ Bartov, «Spielberg's Oskar», s.43.

¹⁶² Shlomo Zand sitert i Bresheeth, «The Great Taboo Broken», 202.

vanlig med «gode tyskere» som Oskar Schindler. Ved å fokusere på et så unikt tilfelle som Schindler, poengterte Spielberg det eksepsjonelle og uvanlige ved hans valg og handlinger. Schindler er ingen typisk Hollywood-helt som bare har positive sider. Han er ikke en superhelt og, som den fiktive Schindler sier i den melodramatiske sluttscenen, han kunne reddet flere hvis han ikke hadde kastet bort så mange penger på sitt eget luksuriøse liv. Holocaust- og filmteoretiker Lawrence Baron hevder dette er typisk for 90-tallets Holocaust-helter på film: «The films of the 1990s differ not in the sudden appearance of rescuers but rather in their less idealized depictions of them».¹⁶³ Argumenter om at filmen handler om konflikten mellom den *engleaktige* Schindler mot den demoniske Goeth er derfor ikke helt treffende, selv om Schindlers moralske utvikling går i den retningen mot slutten av filmen.¹⁶⁴

Schindler var ingen engel. Sannsynligvis kunne han aldri fått til å redde så mange (eller noen som helst) hvis han ikke spilte på lag med nazistene, deltok i deres livsstil og profiterte på jødernes arbeidskraft. Det er viktig å understreke at Schindler, både i filmen og i virkeligheten, nøt godt av krigen økonomisk og sosialt.¹⁶⁵ I mesteparten av filmen kommer denne tvetydigheten med Schindlers godhet frem, men mot slutten av filmen går Spielberg nærmere den klassiske Hollywood-løsningen ved å gjøre Schindler om til en angrende synder, som står i sterk kontrast til den demoniske Goeth som aldri utvikler seg i noen annen retning. Fra det melodramatiske vendepunktet blir det lettere for publikum å identifisere seg med Schindler som helten i historien, på bekostning av Stern som fram til nå har vært det moralske senteret i filmen. Manchel hevder dette fører til at oppmerksomheten nok en gang blir flyttet fra jødene og over til Schindler, og at seerne derfor sørger like mye over Schindlers død som det jødiske folkemordet i begravelsesscenen på slutten av filmen.¹⁶⁶ Denne episoden stemmer heller ikke overens med den virkelige personen og historiske virkeligheten. Den virkelige Schindler brøt ikke sammen i tårer, og var ikke blakk etter å ha brukt sine siste verdier på å kjøpe jøder. Han hadde bilen sin full av verdisaker og flyktet fra Tyskland med både kone og elskerinne.¹⁶⁷ Men i sjangeren Spielberg benytter seg av er denne melodramatiske scenen kanskje nødvendig for å gi publikum et utslipp for følelsene sine og en sjanse til å sørge over både Schindler og jødene. Manchel skriver at Spielbergs skriftlige påminnelse om de 3,3 millioner

¹⁶³ Baron, *Projecting the Holocaust*, 208.

¹⁶⁴ Horowitz, «But is it Good for the Jews?», 137.

¹⁶⁵ Wildt, «The Invented and the Real», 244.

¹⁶⁶ Manchel, «A Reel Witness», 99.

¹⁶⁷ Ibid

jødene som døde mot de 4000 som overlevde derfor er et nødvendig grep for å minne seerne om hva Holocaust førte til, slik at de ikke bare sørger over Schindler.¹⁶⁸

Når det gjelder den demoniske Amon Goeth er det dokumentert at den virkelige Goeth var en psykotisk sadist, og slikt sett passer han særdeles godt som den erketyperiske nazistiske skurken.¹⁶⁹ Horowitz mener derfor at filmen er for ensidig i sin fremstilling av ondskap: «Missing from the film is the banality of evil- the daily enactment of atrocity and genocide which permeated even the intimate recesses of its perpetrators' lives».¹⁷⁰ Men Spielberg balanserer Goeths demoniske voldsorgie med andre typer overgrep. Et av temaene i filmen er byråkratisering og avindividualisering av jødene. Flere ganger i filmen får seerne se skrivemaskiner, navnelister, blekk og pinner, som er symboler på den byråkratiske prosessen som også førte til folkemordet. I andre scener viser Spielberg vilkårlige drap av jøder i gatene, og noen av jødene som jobber for Schindler dør også. De fleste av disse, som den kvinnelige arkitekten og gutten som ikke skrubbet Goeths badekar godt nok, er dokumenterte hendelser. Det er også episoden der Goeths pistol går tom for skudd.¹⁷¹ Slikt sett blir Spielbergs bruk av historisk materiale både en styrke og en svakhet. Hvilke historiske fakta man velger å ta med og hvilke man utelater kan ha stor effekt på den historiske fremstillingen som helhet. I tillegg er skillet mellom virkelighet og fiksjon svært uklart i filmen, noe den realistiske stilen i filmen forsterker.

2.4 Den andre regelen: Historisk sannhet og virkelighetsmarkører

Den realistiske og virkelighetstro stilen i *Schindlers liste* passet godt inn under den andre regelen i Des Pres «Holocaust-etikette», som gikk ut på at representasjoner av hendelsen måtte være nøyaktige og tro mot de historiske faktaene. Spielbergs egne uttalelser bekrefter at det var dette han ville oppnå med filmen. I intervjuer la han vekt på at han hadde laget «a document, not an entertainment», og at han hadde følt seg mer som en journalist enn en filmskaper da han lagde filmen.¹⁷² I et intervju i *Der Spiegel* sa han at «I'd like the whole thing to look like a documentary film. The story should be dominated by facts, not by emotions as in my other movies. It should tell itself».¹⁷³ I et tidligere intervju i det samme nyhetsmagasinet snakket han om hvordan han for første gang var blitt interessert i *sannhet* i

¹⁶⁸ Ibid

¹⁶⁹ Classen, «Balanced Truth», 94.

¹⁷⁰ Horowitz, «But is it Good for the Jews?», 137.

¹⁷¹ Wildt, «The Invented and the Real», 242-243.

¹⁷² Steven Spielberg sitert i Zelizer, «Every Once in a While», 28.

¹⁷³ Steven Spielberg sitert i Classen, «Balanced Truth», 77.

filmproduksjonen sin, noe historiker Christoph Classen hevder er plausibelt hvis man ser *Schindlers liste* i forhold til Spielbergs tidligere fantastiske filmproduksjoner.¹⁷⁴ I tillegg til den realistiske filmstilen, var det minst like viktig at filmen var basert på en sann historie og på virkelige personer. Fortellingens troverdighet ble videre styrket av at den overlevende Poldek Pfefferberg, som hadde jobbet for Oskar Schindler, samarbeidet med Spielberg som historisk konsulent.

Filmens historiske troverdighet var også det som de fleste anmeldere, overlevende og teoretikere roste filmen for. Classen skriver at han ikke har funnet eksempler på historikere som kritiserte filmen for å ha begått alvorlige feil i dens behandling av den historiske hendelsen, selv om det var noen historikere som kritiserte Spielberg for hans filmatiske representasjon av historie generelt.¹⁷⁵ Overlevende jøder la også vekt på Spielbergs trofasthet til den historiske virkeligheten. Den tyske journalisten, og overlevende jøden, Ralph Giordano skrev at den amerikanske filmskaperen hadde «accomplished an authentic film on the genocide of the Jewish people ... its strenght and greatness are rooted in its truth».¹⁷⁶ En slik vurdering av filmen delte han med mange andre overlevende, blant dem filmskaperen Billy Wilder som kalte filmen «a document of truth».¹⁷⁷ Sannhet og autentisitet var ord som gikk igjen hos både anmeldere og overlevende. Bruken av historisk kildemateriale og ansettelsen av seriøse og respekterte fagfolk fikk mye av æren for dette. Men Spielbergs film var likevel en klassisk Hollywood-fortelling av historien. Et spørsmål som da melder seg er; hvorfor fremstod *Schindlers liste* så autentisk og sann når det var snakk om en dramatisk Hollywood-versjon av en historisk hendelse?

Her er det viktig å skille mellom sannhet, i betydningen historisk sant og det som faktisk skjedde, og autentisitet, i betydningen av markører i filmen som skal gi inntrykk av det autentiske, sanne og opprinnelige. Filmteoretiker Aaron Kerner kaller autentisitet i film for «a red herring», som kan oversettes til en avledningsmanøver eller et falskt spor på norsk. Dette er fordi historiske filmer alltid er en rekonstruksjon av fortiden, og ikke et direkte vindu inn til tidsperioden.¹⁷⁸ Han bruker litteratur-teoretiker Roland Barthes' artikkel «The Reality Effect» for å belyse hvordan historiske filmer bruker fortidige detaljer for å oppnå en

¹⁷⁴ Classen, «Balanced Truth», 88.

¹⁷⁵ Classen, «Balanced Truth», 79.

¹⁷⁶ Ralph Giordano sitert i Classen, «Balanced Truth», 80.

¹⁷⁷ Billy Wilder sitert i Classen, «Balanced Truth», 80.

¹⁷⁸ Kerner, *Film and the Holocaust*, 15.

«virkelighetseffekt», for eksempel ved å ta i bruk tidsriktige rekvisitter.¹⁷⁹ Andre realistiske filmkonvensjoner som svart-hvitt-fotografering, håndholdt kamera eller referanser til historiske fotografier og filmklipp, har samme effekt. Slike detaljer *er* ikke den direkte virkeligheten, men det de gjør «- without saying so- is signify it», skriver Kerner og siterer Barthes' artikkel.¹⁸⁰ Poenget hans er at det er avgjørende å skille mellom den historiske hendelsen og senere filmatiske fremstillinger av den fordi «a 'realistic film' is a narrative conceit, achieved through the conventions of narrative cinema that signify reality, which is quite different from accessing the event».¹⁸¹ Derfor er det viktig at autenticitet ikke er det eneste kriteriet man vurderer historiske filmer etter, understreker han.¹⁸²

Også historikeren Classen tar for seg betydningen av «det autentiske» i filmfortellingen, men han legger større vekt på hvordan autenticitet varierer historisk og kulturelt. Det autentiske i filmer er alltid en kulturell konstruksjon, skriver Classen. Han understreker at det som er sett på som autentisk:

depends on interpretations and allocations of meaning; it is based on conventions of representation, established discourses, and also on faith in the appropriateness of images, symbols, and metaphors serving as representations of reality. Thus, 'authenticity' has to be historicized and contextualized.¹⁸³

Det vil derfor være rimelig å anta at det som ble oppfattet som autentisk i *Schindlers liste* kan si like mye om 90-tallets syn på autenticitet, som de historiske faktaene filmen var basert på. Selv om Spielbergs utsagn og grundige bakgrunnsarbeid tyder på at hans hensikt var å fortelle en sann og virkelig historie, illustrerer resultatet hvordan hans egen samtids virkelighetsmarkører spilte en stor rolle for å få filmen til å fremstå som sann og virkelighetstro.

I *Schindlers liste* skyldes «virkelighetseffekten» flere forhold, blant annet Spielbergs bruk av konvensjonelle historiske markører i stil og sjanger, i tillegg til at han, i alle fall ved første øyekast, distanserer seg fra Hollywood-film og får filmen sin til å fremstå som en europeisk kunst-film med journalistiske og dokumentariske trekk. Kanskje viktigst av alt er hans

¹⁷⁹ Roland Barthes, «The Reality Effect» i *The Rustle of Language* (Berkeley: University of California Press, 1989).

¹⁸⁰ Roland Barthes sitert i Kerner, *Film and the Holocaust*, 16.

¹⁸¹ Kerner, *Film and the Holocaust*, 17.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Classen, «Balanced Truth», 88.

hyppige referanser til tidligere ikoniske bilder og filmklipp, både dokumentariske og fiktive, samt andre visuelle kilder som museumsutstillinger. Tilsammen utgjorde denne sammensetningen en svært autentisk og gjenkjennbar *pastiche* av Holocaust slik de fleste kjente til hendelsen. Fordi publikum instinktivt kjente igjen så mange elementer i filmen, samtidig som disse elementene var satt sammen på en usynlig måte, framstod filmen som svært realistisk og sann.

2.4.1 Konvensjonelle historiske markører i Schindlers liste: Svart-hvitt fotografering

Spielberg bruker mange konvensjonelle historiske markører i filmen sin. Den mest åpenbare av disse er bruken av svart-hvitt. Dette har vært en typisk markør for å skille mellom fortid og nåtid i film, ikke minst fordi gamle dokumentar- og nyhetsklipp kun eksisterte i svart-hvitt. Holocaust-teoretikeren Jeffrey Shandler mener slike typer representasjoner har vært ekstra viktige for amerikanernes oppfatninger av hendelsen. Dette er fordi flertallet av amerikanere aldri har forholdt seg til hendelsen på andre måter enn via medierte representasjoner, som nyhetsklipp eller dokumentarfilmer fra tiden. Dette gjør en slik fremstillingsform mer virkelighetsnær enn for en europeer: «whose physical landscape is strewn with various landmarks of the Nazi era and the Holocaust».¹⁸⁴ Spielberg har selv sagt at «My only experience with the Holocaust has been through black-and-white documentaries. I've never seen the Holocaust in color».¹⁸⁵

Spielberg brukte også svart-hvitt av stilistiske grunner. Filmens refererer visuelt til en rekke forskjellige europeiske filmstiler, slik som tysk ekspresjonisme, italiensk neorealisme og *cinéma vérité*. *Schindlers liste* bruker derfor svart-hvitt like mye som en *filmhistorisk* markør som en historisk markør, noe mange kritikere lett kan overse dersom de bare tar hensyn til det historisk korrekte ved filmen. Dette kan illustreres ved at Spielberg bruker forskjellige nyanser av svart-hvitt i forskjellige deler av filmen etter hvilken stil han refererer til. I åpningsscenen hvor Schindler introduseres er det en mer dramatisk tysk ekspresjonisme som tas i bruk, mens det daglige livet i ghettoen og i fabrikkene ligner på de italienske neorealistiske filmene fra etterkrigstiden. Andre scener i filmen, slik som de mer historiske hendelsene, refererer til nyhetsjournalistikk på 90-tallet fremfor historiske filmstiler.¹⁸⁶ Filmteoretikeren Frank Manchel argumenterer for at Spielberg gjorde dette for å

¹⁸⁴ Shandler, «Schindler's Discourse», 156.

¹⁸⁵ Steven Spielberg sitert i Shandler, «Schindler's Discourse», 156.

¹⁸⁶ Loshitzky, «Holocaust Others», 109.

«europeisere» filmen slik at han skulle oppnå større kritisk anerkjennelse for den. I hans tolkning var Spielberg klar over at det kun var europeiske Holocaust-filmer som hadde vunnet Oskar, en pris den amerikanske filmskaperen ennå ikke hadde mottatt i sin karriere.¹⁸⁷

Filmteoretiker Yosefa Loshitzky delte dette synet og hevdet at Amerikas mest kommersielle filmskaper «'Europeanized' his film on the Holocaust as though a 'European look' guaranteed critical respectability and an authoritative claim to historical authenticity and artistic accomplishment».¹⁸⁸ Slike utsagn illustrerer hvordan Spielbergs bakgrunn og amerikanske nasjonalitet påvirket kritikernes holdning til filmen. En annen og mindre kynisk tolkning kan være at han lot seg inspirere av tidligere respekterte Holocaust-representasjoner i et forsøk på å holde seg innenfor «representasjonens grenser».

Et argument som kan støtte en slik forståelse, er ved å tolke svart-hvitt-filmingen som en måte å formidle historiens diskontinuitet på. Grunnen til dette er at Spielbergs film *begynner* i fargefilm og går først over til svart-hvitt *etter* at lyset blåses ut. Holocaust- og filmteoretiker Annette Insdorf leser dette som en metafor for at mørket faller over Europas jøder i denne historiske perioden, der håp og lys ikke vil komme tilbake til dem før etter krigen. Fargefilm kan derfor knyttes til kontinuitet i filmen, men svart-hvitt markerer brudd.¹⁸⁹ Insdorf mener også at svart-hvitt i stor grad brukes som en del av den narrative teknikken, der de forskjellige nyansene av svart-hvitt reflekterer Schindlers motstridende indre. Skyggeleggingen i filmen varierer dermed i takt med Schindlers personlige forandring.¹⁹⁰

2.4.2 Referanser til dokumentar-film og håndholdt kamera

Spielberg og filmfotografen hans skal ha forklart bruken av dokumentarstilen som et forsøk på å «remain true to the spirit of documentaries and stills from the period».¹⁹¹ Dette var noe mange applauderte Spielberg for. En slik stil sto for disse i sterk kontrast til Spielbergs tidligere utnyttelse av sine «Hollywood tricks», som for eksempel fantastiske og eventyrlige spesialeffekter, bruk av kjente skuespillere og fargebruk.¹⁹² Karyn Ball er en som har pekt på det anakronistiske med å rose Spielberg for å referere til *datidens* nyhets- og dokumentarklipp som realistiske fremstillinger fra tiden. Det er heller den senere tids tv-reportasjer a la CNN som Spielberg utnytter seg av, og som gjør at vi oppfatter Spielbergs krigsjournalistiske stil

¹⁸⁷ Manchel, «A Reel Witness», 94-95.

¹⁸⁸ Loshitzky, *Spielberg's Holocaust*, 5.

¹⁸⁹ Insdorf, *Indelible Shadows*, 261.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Shandler, «Schindler's Discourse», 155

¹⁹² Ball, «For and Against the *Bilderverbot*», 169.

som troverdig og ekte. De ukentlige nyhetsreportasjene som fantes fra slutten av krigen var verken objektive eller nøytrale, understreker hun. Tvert om, de var gjennomsyret av nasjonalistisk propaganda, både på den nazistiske siden og den allierte siden. Typisk for disse var eksempelvis en fortellerstemme som fortalte publikum hva de skulle mene, eller sterke emosjonelle bilder som skulle skape sympati for ofrene.¹⁹³ Spielberg bruker heller en sannhetsmarkør fra 90-tallet, TV-ens krigsjournalistikk, som han gir et fortidig preg til ved å vise det i svart-hvitt i filmen. Mange av voldsscenene i filmen kan likeledes minne om måten vold blir vist i nyhetsreportasjer på 90-tallet, i tillegg til voldsscener fra diverse krigsfilmer fra 70- og 80-tallet, påpeker blant annet Classen.¹⁹⁴ En rekke av Vietnam-filmene som kom ut i Amerika i denne tiden har scener som kan minne om Spielbergs voldsscener. Denne blandingen av fortidige filmreferanser og samtidens dokumentarreferanser er *nok* en faktor som forsterker filmens realistiske effekt.

En annen og beslektet teknikk Spielberg bruker for å oppnå en mer realistisk effekt er å ta i bruk håndholdt kamera i mange deler av filmen, spesielt i Ghetto-scenen. Denne teknikken skaper en følelse av nærvær, som om en krigsjournalist filmer hendelsen for publikum. En slik upolert metode gjør filmingen mer troverdig for publikum som er vant til lignende nyhetsreportasjer fra krigsherjede områder rundt omkring i verden. Filmhistoriker Mats Jönsson har sett på hvordan Spielberg gjenbrakte denne teknikken i en av sine senere historiske produksjoner, *Saving Private Ryan* (1998). I denne filmen er den mest kjente og hyllede scenen, nemlig de alliertes erobring av Omaha Beach, samtidig den mest stilistiske og gjennomarbeidede scenen i hele filmen, skriver han. Her tok Spielberg i bruk håndholdt kamera i over nitti prosent av klippene, og det var også det dyreste av alle klippene i filmen. Dette gjorde han for å gjenskape de få dokumentariske klippene som fortsatt finnes fra tiden. For å gjøre filmen mer troverdig tok han i bruk spsialeffekter som var oppfunnet på 90-tallet, blant annet kunne han kontrollere vibrasjonen i filmingen og redigere fargeleggingen ved å sette den ned til førti prosent av vanlig farge. Det som er spesielt interessant med denne scenen er at «den delen av filmen som gjorts mest *sloppy* och som därför utan jämförelse kostade mest, det vil säga invasionsscenen, är den som har lovprisats och höjts til skyarna som mest realistisk och documentär av kritiker och experter».¹⁹⁵ Grunnen til at vi opplever denne

¹⁹³ Ball, «For and against the *Bilderverbot*», 172, 178

¹⁹⁴ Classen, «Balanced truth», 92.

¹⁹⁵ Mats Jönsson, «Historia à la Hollywood- Steven Spielberg i pulpeten» i Pelle Snickars og Cecilia Trenter (red.), *Det förflutna som film och vice versa: Om medierade historiebruk* (Lund: Studentlitteratur, 2004), 47-48.

scenen som så autentisk og sann er at den minner oss om tidligere filmklipp eller bilder vi har sett før, for eksempel krigsfotograf Roberto Capas bilder, hevder Jönsson. Fordi disse bildene ble tatt under svært farlige forhold og ble fremkalt på feil måte, har de mistet mye av sin opprinnelige farge og blitt mer kornete enn de egentlig skulle vært. Senere bilder som ligner på disse blir sett på som mer troverdige fordi vi er «farget» av Capas bilder. Disse er en del av vårt kollektive minne av invasjonen, og dette minnet forsterkes av at Spielbergs referanse gjengir det på en så lik måte. På denne måten kanoniserer Spielberg både sin egen film og de ikoniske krigsbildene ytterligere.¹⁹⁶

2.4.3 Bruk av tidligere ikoniske bilder og filming på *location*

En slik inkorporering av tidligere ikoniske bilder er noe Spielberg i enda større grad tar i bruk i *Schindlers liste*. Dette er trolig også en av grunnene til at filmen virker så realistisk og sann, nettopp fordi seerne bevisst eller underbevisst gjenkjenner tidligere bilder og symboler de allerede har tro på. Et bilde som kan sammenlignes med Capas bilder er bildet av gutten som holder hendene i været i Krakow-ghettoen. Dette er et av de ikoniske fotografiene fra tiden som Spielbergs gjenskaper i sin egen film. Spielbergs filmfotograf, Januz Kaminski, studerte også Roman Vishniacs berømte bilder fra jødernes liv i Øst-Europa før 1939. Disse bildene var en stor inspirasjon for hvordan han bestemte seg for å bruke lys og skygge i filmingen, spesielt i scener som portretterer jøder.¹⁹⁷ Videre tar han i stor grad i bruk symboler vi gjenkjenner og forbinder med Holocaust; tog, røyk, gitter, skiltet til konsentrasjonsleiren, aske, tømte koffert og gulltenner. Mange av disse symbolene og gjenstandene er kjente for publikum på grunn av tidligere filmer og dokumentarer, men også i stor grad fra museumsutstillinger om Holocaust, som var en aktivitet som eksploderte nettopp rundt tiden *Schindlers liste* kom ut.¹⁹⁸

Historikeren Christopher Classen peker på hvordan dette skaper en sterk gjenkjennelses- og virkelighetseffekt i Spielbergs film, men at denne effekten skyldes vårt kollektive minne om hendelsen, mer enn hendelsen «slik den egentlig var». I en fiksjonsfilm er disse motivene gjenskapt, men meningen med dem kan lett overskride den opprinnelige konteksten de er hentet fra, skriver han. Dette er fordi de settes inn i et narrativ og blandes sammen med andre filmbilder som *må* finnes opp fordi det ikke finnes fotografiske kilder fra alle de historiske hendelsene filmen forteller om. Filmskaperen må fylle inn hullene for å skape et

¹⁹⁶ Jönsson, «Historia à la Hollywood», 48.

¹⁹⁷ Cheyette, «The Uncertain Certainty», 231 og Friedman, *Citizen Spielberg*, 321.

¹⁹⁸ Classen, «Balanced Truth», 90.

sammenhengende narrativ, og gjenkjennbare bilder kan slik gi ekstra autoritet til de fiktive bildene. «In doing so the film uses the collective memory (of images) that it helps to consolidate and rewrite at the same time», skriver han.¹⁹⁹ Et eksempel fra filmen er den lovpriste ghetto-scenen. Det finnes ingen filmkilder fra denne massakren, så Spielberg var i dette tilfellet nødt til å gjenskape den. Han filmet ghetto-scenen nært den geografiske beliggenheten i Polen fremfor i studio, som også kalles å filme på *location*. Den nøyaktige beliggenheten til den historiske ghettoen var blitt ombygd i ettertid, så filmingen ble gjort i et annet område i Krakow. I tillegg brukte han lokale statister, tidsriktige klær og europeiske språk fremfor engelsk. Alle disse teknikkene bidro til at denne scenen ble oppfattet som svært realistisk for filmpublikummet. «Thus, for countless viewers, Spielberg's staged recreation of the humiliation, torture, and murder of millions and millions of Jews becomes 'proof' that the Holocaust occurred», skriver filmteoretikeren Frank Manchel.²⁰⁰

Også scenene fra Auschwitz-Birkenau var rekonstruerte for filmen. Spielberg planla i utgangspunktet å filme disse scenene i konsentrasjonsleiren, men tillatelsen ble trukket tilbake etter protester fra flere jødiske organisasjoner. Likevel ga ikke filmskaperen opp sitt mål om å filme mest mulig på de autentiske beliggenhetene. Han bygde derfor en kopi av Auschwitz-Birkenau utenfor inngangen til den virkelige leiren, noe som kan illustrere hans dedikasjon til å gjøre filmen så autentisk og «sann» som mulig.²⁰¹

2.4.4 Referanser til tidligere filmer og dokumentarfilmer om Holocaust

Spielberg refererte ikke bare til historiske fotografier, gjenstander og symboler i *Schindlers liste*. Han refererte også til tidligere filmatiske representasjoner av hendelsen, slik som Lanzmanns *Shoah*. Et eksempel er scenen der toget med Schindlers jøder passerer et lite barn som «advarer» jødene på toget ved å skjære over halsen sin med en håndbevegelse, noe som er «lånt» fra denne. Filmene bruker mange slike «minner» fra tidligere representasjoner av hendelsen. Filmteoretiker Miriam Bratu Hansen skriver derfor om filmen at «it recycles images and tropes from other Holocaust films, especially European ones; but as a classical narrative, it does so without quotation marks, pretending to be telling the story for the first time».²⁰² Holocaust-teoretiker Sara R. Horowitz er også svært skeptisk til Spielbergs lånte scener fra tidligere Holocaust-filmer fordi hans film slik blir en kulminasjon av alle de

¹⁹⁹ Classen, «Balanced Truth», 90-91.

²⁰⁰ Manchel, «A Reel Witness», 87.

²⁰¹ Classen, «Balanced Truth», 89.

²⁰² Bratu Hansen, «*Schindler's List* is not *Shoah*», 82.

tidligere representasjonene og derfor blir et masternarrativ for den historiske hendelsen.²⁰³

Men Spielberg refererer ikke bare til tidligere filmer om Holocaust. Han bruker også en rekke andre film- og sjangerreferanser, både i filmstilen og i fortellingen. *Western*-sjangeren blir eksempelvis ofte nevnt som en Hollywood-sjanger Spielberg låner fra til *Schindlers liste*.²⁰⁴ Dette gjelder spesielt hans fremstilling av Oskar Schindlers person. Schindler er i utgangspunktet ikke en typisk amerikansk Hollywood-helt fordi han er både kynisk, korrupt og kriminell, skriver Bartov. Men likevel oppnår han en gjenkjennelseeffekt og en slags erkeamerikansk aura som absolutt hører hjemme i den amerikanske filmtradisjonen. Dette er fordi Schindler minner publikum om «the though, rough, undisciplined, and yet ultimately moral and supremely courageous hero of the classical American Western».²⁰⁵ Schindler representerer derfor en av de klassiske amerikanske heltene, som kommer til unnsetning mot de onde skurkene når det virkelig gjelder og etterpå rir av sted alene.²⁰⁶ Som en sjangerblanding, forblir riktignok ikke filmen innenfor Western-tradisjonen hele veien. Den melodramatiske gråtescenen er et klart brudd med Western-sjangeren, og slutten av filmen blir dermed stående som den mest Hollywood-tro (i klassisk forstand). Schindler er dessuten basert på flere ikoniske mannlige Hollywood-filmhelter, som Rick Blaine i *Casablanca* (1942) og Charles Foster Kane i *Citizen Kane* (1941). Spielberg introduserer Schindler på samme måte som Rick blir introdusert i *Casablanca*: hans rykte og mytiske figur går forut for vår kunnskap om hvem han er.²⁰⁷ Oskar Schindler og Rick Blaine deler også en motvilje til å ta stilling i den moralske og historiske konflikten som utspiller seg rundt deres egne roller som krigsprofitører, før de til slutt velger å la seg involvere likevel. I begge filmene forblir det et mysterium *hvorfor* de valgte å gjøre dette, noe som gir dem et gåtefullt og mystisk preg. Schindlers enigmatiske vesen kan derfor også minne om Charles Foster Kane i *Citizen Kane*, og Spielberg har sagt at Rosebud-mysteriet i *Citizen Kane* inspirerte hans fremstilling av Oskar Schindler, så vel som mange av scenene i filmen.²⁰⁸

Spielbergs film deler denne postmodernistiske refereringen til tidligere filmer med Quentin Tarantino, men på en annerledes og mindre synlig måte. Mens Tarantino fremhever det kunstige med sin *pastiche*, fungerer Spielbergs variant til å forsterke gjenkjennelsesfølelsen

²⁰³ Horowitz, «But is it Good for the Jews?», 123.

²⁰⁴ Se for eksempel Classen, «Balanced Truth», 94.

²⁰⁵ Bartov, «Spielberg's Oskar», 43.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Friedman, *Citizen Spielberg*, 306 og Classen, «Balanced Truth», 94.

²⁰⁸ Friedman, *Citizen Spielberg*, 306, 216.

for publikum, noe som ironisk nok kan føre til at man oppfatter filmen som mer sann og troverdig. Det unike ved Spielbergs film er måten «in which it integrates these references and forms them into a smooth, logical, and coherent entity», hevder Classen.²⁰⁹

2.4.5 Fakta og fiksjon: Populærkulturens egenverdi

Dette er ikke for å si at fiksjonsfilmer ikke skal kunne bruke sine egne konvensjoner for realisme og autentisitet, men at kravet om å være historisk korrekt i fiksjonsfilmer står i kontrast til hva slike filmer gjør for å oppnå illusjonen om virkelighet. Mens Spielbergs hensikt var å respektere fortiden ved å «dokumentere» den, endte han opp med å konkurrere med mer tradisjonelle former for historisk representasjon som populærkulturen ikke kan sammenlignes med, hevdet blant annet professor i kommunikasjon Barbie Zelizer. Hun skiller mellom det hun kaller «hendelsen-slik-den-skjedde» og «hendelsen-slik-den-er-gjenfortalt», der *Schindlers liste* er en film som tilhører den sistnevnte, men ikke har fått være det. «While the event-as-it-happens remains, no doubt, the reigning force when speaking about the Holocaust, there seems to have evolved an expectation concerning *all* spokespeople», skriver hun, og legger til at dette har ført til at «the event-as-retold is now expected to mirror, reflect, and confirm the event-as-it-happened» når det gjelder Holocaust-filmer.²¹⁰ Resultatet av denne utviklingen er at populærkulturen har mistet sin egen styrke til å gjenfortelle historien på sin egen måte, som både underholdning og historisk formidling, både fiksjon og fakta. *Schindlers liste* ble derfor ikke vurdert etter standarder for *representasjoner* av hendelsen, skriver hun, men etter en slags absolutt standard for historisk sannhet. Dette er en fastlåst situasjon som ikke gagnar noen, i følge henne.²¹¹ Holocaust og film-teoretikeren Haim Bresheeth uttrykker et lignende standpunkt. I følge han har *Schindler liste* blitt fanget mellom to motstridende krav. På den ene siden har filmen blitt kritisert for å ikke være nært nok den historiske virkeligheten, mens den på den annen side har blitt kritisert for å være for nær den. Nettopp fordi filmen bygger på en så nøye overveid balanse mellom et filmnarrativ og historisk dokumentasjon, kan den verken tilfredsstille den ene eller den andre siden, hevder han.²¹² Derfor kan *Schindlers liste* ha vært viktig fordi den anskueliggjorde de underliggende problemene med å legge så strenge krav på Holocaust-representasjon i kunst, og spesielt i kommersielle filmer om hendelsen.

²⁰⁹ Classen, «Balanced Truth», 91 og Loshitzky, «Holocaust Others», 110.

²¹⁰ Zelizer, «Every Once in a While», 23.

²¹¹ Zelizer, «Every Once in a While», 23, 27.

²¹² Bresheeth, «The Great Taboo Broken», 206.

2.5 Den tredje regelen: Seriøsitet og religiøsitet

Schindler liste opprettholdt en seriøs og alvorlig fremstilling av hendelsen med sin nedtonede filmstil og sorgtunge bakgrunnshistorie. Fordi filmen var fortalt i en dramatisk og tragisk form, var den i stor grad i samsvar med Des Pres' tredje regel om å fremstille hendelsen på en seriøs måte. Noe de fleste kritikerne har unngått å kommentere er at filmen faktisk inneholder en rekke humoristiske scener, der Stern ofte kommer med syrlige kommentarer til den lettsindige Schindler, påpeker filmteoretiker Frank Manchel.²¹³ Grunnen til at Spielberg har sluppet unna kritikk for dette er sannsynligvis fordi humoren er makaber og ironisk, og ofte kommer fra jødenes side. Det er også mulig at de tragiske scenene får publikum til å glemme de lettere scenene, og at filmens usynlige blanding av stiler og sjangre er med på å glatte over slike øyeblikk. Dessuten kan det spekuleres i om filmen som *Spielberg*-film gjør seerne forberedte på en typisk familievennlig film, noe som forsterkes av at *Schindlers liste* faktisk viderefører mange av Spielbergs tidligere temaer og trekk, som fokuset på barnas perspektiv og deres kamp mot ondskap og urettferdighet i en farlig verden, som til slutt blir normal og trygg igjen.

Når det gjelder Des Pres' formulering om at «Holocaust should be approached as a solemn or even sacred event», var Spielbergs tolkning av hendelsen typisk for amerikanske jøder i tiden, hevder blant annet Holocaust-teoretiker Horowitz. Slutten på filmen har vært mye diskutert fordi den fremstiller den jødiske katastrofen som en metahistorisk bakgrunn for opprettelsen av staten Israel. «After the ashes of Auschwitz, the birth of Israel», skriver Horowitz og understreker at dette er en typisk amerikansk-jødisk folkelig teologi. Hun mener Spielberg, som en amerikansk jøde, tar avstand både fra de europeiske jødene under Holocaust og fra deres etterkommere i Israel. Dette er fordi slutten av filmen understreker at jødene ikke har andre plasser å dra til enn Israel, og fordi kontinuiteten av den jødiske kulturen bare skjer i Israel, på god avstand fra de sekulariserte jødene i Amerika. De amerikanske jødene (og Spielberg) identifiserer seg derfor med den kristne og ariske Schindler som redder jødene, hevder hun.²¹⁴ Etter at Schindler har forlatt landet, får publikum se alle de rådløse jødene sitte utenfor fabrikken fordi de ikke vet hva de skal gjøre nå som krigen er over. Stern spør en russisk soldat som kommer forbi om hvor de kan dra, og han svarer «don't go East, that's for sure. They hate you there. I wouldn't go West, either, if I were you». Så peker han i en retning han mener det er en by, og jødene setter av sted. I neste scene kommer alle etterkommerne av

²¹³ Manchel, «A Reel Witness», 88.

²¹⁴ Horowitz, «But is it good for the Jews?», 134-135.

Schindler-jødene ned en skråning, hand i hand, mens de synger den israelsk hitsangen «Jerusalem of Gold» av Naomi Shemes, som var populær da Israel mot alle odds vant seksdagerskrigen i 1967.²¹⁵ Nå er filmen tilbake i farger, som markerer kontinuitet og normalitet. I tillegg blander Spielberg inn et dokumentargrep i denne scenen, fordi han bruker de virkelige jødene som Schindler reddet, samt etterkommere av disse, for å forsterke sannhetseffekten av filmen som helhet. Men, som Horowitz og andre kritikere, har kommentert, valget av «Jerusalem of Gold» viste seg å være uheldig fordi den ikke bare symboliserte Israels overlevelse i Midtøsten, men fordi den også symboliserte tiden etterpå, det historiker Bartov kaller «the bitter fruits of conquest, occupation, and repression of others by the young Jewish state».²¹⁶ Den uheldige og kanskje ikke så gjennomtenkte sammenhengen filmen etablerer mellom tilintetgjørelsen av den europeiske jødiske befolkningen og den triumferende Israelske staten, var noe Spielberg i ettertid innså. Derfor byttet han ut den omdiskuterte sangen i versjonen av filmen som ble vist i Israel. I dens sted satte han inn en annen sang som hadde andre assosiasjoner for de israelske jødene, nemlig Hannah Seneshs sang «To Caesarea», eller «Eli, Eli» som den er bedre kjent som. Denne sangen var en jødisk motstandssang *under* krigen, og var derfor mindre kontroversiell i et politisk og ideologisk etterkrigsperspektiv.²¹⁷

Schindlers liste er uten tvil en amerikansk tolkning av Holocaust, men ikke bare fordi den gir en sionistisk løsning på den historiske katastrofen. «Amerikaniseringen» og universaliseringen av Holocaust fungerer på mange plan, der Spielberg lykkes i å sette sammen flere metafortellinger som passer for mange grupper samtidig, noe som gjør filmen «sannere» for flere enn bare amerikanske jøder. Historiker Classen definerer «amerikaniseringen» av Holocaust som «the establishing of a transnational salvation-narrative focusing on Western values», der Holocaust har blitt et symbol på inhumanitet og lidelse som dagens mennesker kan lære noe av.²¹⁸ Grunnen til at Spielbergs film er et så godt eksempel på dette er at filmen bruker historien om redningen av jødene til flere nasjonale og transnasjonale myter og narrativer, hevder han. Filmene spiller for eksempel både på jødiske og kristne myter, der Schindler for eksempel kan sammenlignes med Moses. Filmene kan derfor leses som en forsoning mellom kristendommen og jødedommen gjennom Schindlers person. Classen hevder også at filmene reflekterer et vestlig syn på individets frihet og ansvar, mens ondskap

²¹⁵ Horowitz, «But is it good for the Jews?», 134.

²¹⁶ Bartov, «Spielberg's Oskar», 45 og Horowitz, «But is it Good for the Jews?», 134.

²¹⁷ Bresheeth, «The Great Taboo Broken», 205.

²¹⁸ Classen, «Balanced Truth», 101.

fremstilles som byråkratisering og av-individualisering. Dette forklarer hvorfor filmen var så populær i Nord-Amerika og Vest-Europa, men ikke i Øst-Europa, skriver han.²¹⁹ *Schindlers liste* var derfor et viktig bidrag til den økende amerikaniseringen og universaliseringen av hendelsen på 90-tallet.

2.6 Konklusjon

Det er ikke uten grunn at *Schindlers liste* fikk så mye oppmerksomhet, både fra positivt som negativt hold. Filmen bærer i seg mange av de motsetningene kommersielle historiefilmer, og spesielt Hollywood-filmer, er bygget på. På sitt beste beviser Spielberg hvordan filmskapere også kan fortelle historie på en nyansert og historisk korrekt måte, selv om dette må dømmes innenfor filmens, og ikke den akademiske historieskrivningens, rammer. I tillegg diskuterer filmen en rekke temaer som har vært viktige i akademiske diskusjoner om den historiske hendelsen, som ondskapens banalitet og konstruksjoner av «de andre» i historien. Det er ikke bestandig at hans filmatiske problematisering av slike temaer er like vellykkede, der hans fremstilling av både jøder og kvinner av og til havner farlig nært sine historiske, ideologiske konstruksjoner, framfor å uttrykke en tydelig kritikk av disse. Også andre sider ved filmen er mindre korrekte i en historisk forstand, til tross for at dette var Spielbergs intensjon. Dette er et grunnleggende paradoks med historiske filmer: det er det mediet som ligner mest på virkeligheten i sin fotografiske og mimetiske stil, samtidig som det aldri *er* virkeligheten.

Spielberg benyttet seg av mediets styrke til å nærme seg fortiden på en så virkelighetsnær måte som mulig, spesielt fordi det på 90-tallet ble utviklet en rekke filmteknikker og spesialeffekter som muliggjorde dette på en helt ny skala. Han inkorporerte også en mengde filmatiske og dokumentariske «minner» fra tidligere Holocaust-representasjoner og klassiske Hollywood-filmer. Mange av disse referansene var fra tidligere europeiske filmer og dokumentarer, og dette bidro til å få filmen hans til å fremstå mer seriøs og autentisk. Andre ikoniske symboler på den historiske hendelsen, fra fotografier og museumsgjenstander til visuelle markører som piggtråd og tog, var kraftfulle filmbilder på en hendelse som hadde fått en sentral plass i amerikanernes minne om andre verdenskrig, og som symboler på inhumanitet og undertrykking mer generelt. *Schindlers liste* er en film som kan illustrere hvordan disse symbolene kan få funksjonen som synekroker: «the visual parts representing the unimaginable whole».²²⁰ Nettopp på grunn av denne omfattende blandingen av tidligere representasjoner, symboler og konvensjonelle fortellingsteknikker, ble Spielbergs film en så

²¹⁹ Classen, «Balanced Truth», 95,100.

²²⁰ Indsorf, *Indelible Shadows*, 248

kraftfull, mangfoldig og problematisk film.

I forhold til Des Pres regler for Holocaust-representasjon, forsøkte Spielberg å holde seg innenfor disse reglene, i den grad det var mulig for en kommersiell filmskaper. Den første regelen, at Holocaust må fremstilles som en unik hendelse, var den som skapte de kraftigste reaksjonene, ettersom Spielbergs film i kraft av å være et Hollywood-produkt ikke ble ansett som nyansert nok til å respektere hendelsens ubegripelige status. Likevel anerkjente Spielberg det unike ved hendelsen i flere avgjørende scener i filmen, slik som gasskammerscenen. Selv om denne kan kritiseres for å bruke Hollywood-triks for å skape spenning og skrekkblandet fryd hos publikum, respekterte Spielberg hvor grensen gikk for hva han kunne forestille seg på skjermen. Hans bruk av svart-hvitt var også en måte å markere et brudd med den vanlige historien på. Den andre regelen, at hendelsen må være tro mot historiske fakta og fremstilles på en realistisk måte, var det punktet Spielberg lyktes best med, til tross for at det realistiske i stor grad var basert på 90-tallets markører for realisme og autentisitet. Derfor er denne regelen den som synliggjorde et grunnleggende problem ved å kreve at også kunstneriske fremstillinger må være dokumentariske i sine behandlinger av hendelsen. Fordi Spielbergs film fremsto som så realistisk og sann, ble det vanskelig for publikum å avgjøre hva som var kunst og hva som var sannhet. Faren var, som teoretikeren Bratu Hansen påpekte, at filmen «by posing as 'the real thing' [...] usurps the place of the actual event».²²¹ Den siste regelen, at hendelsen må fremstilles på en seriøs og hellig måte, var også et punkt Spielberg tok alvorlig, om kanskje litt for bokstavelig med sin sionistiske og metahistoriske avslutning. Likevel var hans neddempede tone og filmstil hedret for å respektere den historiske hendelsens byrde. Den kan også ha inspirert en ny generasjon filmskapere til å finne nye måter å ta for seg temaet på. Radu Mihaileanu, som fem år senere lagde den tragikomiske Holocaust-filmen *Livets tog* (1998), har fortalt hvordan *Schindlers liste* var avgjørende for hans egen film: «On the one hand, I was very moved by it. At the same time, I began to feel that we can no longer keep telling the story of the Shoah in the same way, solely in the context of tears and horror...».²²² Denne nye tilnærmingen til Holocaust-fremstilling i film er temaet for det neste kapittelet.

²²¹ Bratu Hansen, «*Schindler's List* is not *Shoah*», 83

²²² Radu Mihaileanu sitert i Insdorf, *Indelible Shadows*, 285.

3.0 Holocaust som tragikomisk eventyr:

Benignis *Livet er herlig*

Etter flere tiår med nesten utelukkende tragiske, dramatiske og eksperimentelle fremstillinger av Holocaust på film, kom *Livet er herlig* i 1997. Denne filmen skilte seg ut både fordi den var noe så uvanlig som en komisk Holocaust-film, og fordi den var en særdeles urealistisk representasjon av historien. *Livet er herlig* er den mest berømte av de tre Holocaust-komediene som slo gjennom på 90-tallet, der de andre to var Radu Mihaileanus *Livets tog* (1998) og Peter Cassowitz' *Løgneren Jakob* (1999). Disse gikk i fotsporene til tidligere filmer som Charlie Chaplins *Diktatoren* (1940) og Ernsts Lubitschs *Å være eller ikke være* (1942), som begge ble laget før krigen var over. At verken Chaplin eller Lubitsch kunne referere til konsentrasjonsleirene, gjør at deres filmer ofte blir referert til som harmløse periodefilmer i forhold til senere Holocaust-komedier som *Livet er herlig*.²²³ Chaplin skrev senere i selvbiografien sin at «had I known of the actual horrors of the German concentration camps, I could not have made *The Great Dictator*; I could not have made fun of the homicidal insanity of the Nazis».²²⁴

I dette kapittelet skal jeg ta for meg *Livet er herlig* og se på hvordan den utfordret delene av Holocaust-etiketten som vi har sett at Spielberg forsøkte å holde seg innenfor. Når jeg tar for meg det unike ved hendelsen, ser jeg denne regelen i forhold til eventyrsjangeren Benigni brukte i filmfortellingen. Her universaliserte filmen Holocaust med dens portrett av en jødisk-kristen familie som kjempet for kjærlighet og humanitet i et drømmelandskap som tydelig er Holocaust, men samtidig ikke. Som følge av denne tilnærmingmåten, brøt Benigni også med det autentiske bildet av Holocaust. Når jeg så tar for meg regelen om at Holocaust måtte fortelle om hendelsen på en «sann» og realistisk måte, ser jeg på hvordan dette førte til en realismedebatt blant Holocaust-teoretikere og overlevende. Til slutt ser jeg på bruken av humor i filmen, som også markerte et brudd med «Holocaust-etiketten».

²²³ Sander L. Gilman, «Is life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some thoughts on Recent and Older Films», *Critical Inquiry* vol. 26, nr. 2 (Vinter, 2000): 287.

²²⁴ Charlie Chaplin sitert i Kerner, *Film and the Holocaust*, 82.

I min diskusjon av filmen vil jeg argumentere for at Benigni taler kunstens sak og forsvare dens egenverdi i behandlingen av virkeligheten. Heller enn å være en «kopi» av fortiden, er filmen en kommentar til en komplisert minnekultur som har preget etterkrigstidens Italia. Den er heller ikke en respektløs latterliggjøring av jødernes tragiske skjebne, men kan forstås som et forsvar for moralske og gode verdier i møtet med den radikale ondskapen og tiden etterpå.

3.1 Bakgrunn

I løpet av de femti årene som passerte etter andre verdenskrig, ble det så å si ikke laget en eneste komisk film om det jødiske folkemordet. Men på 90-tallet skiftet dette med en plutselig oppblomstring av humoristiske Holocaust-fremstillinger. Hele 26 komiske representasjoner av Holocaust ble produsert dette tiåret, som utgjorde omtrent like mange som den totale produksjonen mellom 1945 og 1990. Filmene på 90-tallet oppnådde også mye større kritisk anerkjennelse og popularitet enn de i hovedsak ukjente Holocaust-komediene fra de tidligere tiårene.²²⁵ Holocaust- og filmteoretiker Lawrence Baron peker på tre faktorer han mener er avgjørende for dette skiftet i representasjonsform. For det første dreier det seg om en søken etter å finne originale tilnærminger til temaet. For det andre kunne man på 90-tallet forutsette at publikum hadde kjennskap til de grunnleggende historiske faktaene rundt Holocaust. For det tredje er det snakk om et generasjonsskifte fra filmskapere som selv hadde levd i tiden da Holocaust fant sted, til en generasjon filmskapere som var barn i tiden eller var født rett etter krigen.²²⁶ Vi har sett at Spielberg var del av et generasjonsskifte som markerte overgangen fra personlige minner om hendelsen til kollektive skapte minner fra tidligere representasjoner av hendelsen. *Livet er herlig* og andre komiske representasjoner av Holocaust på 90-tallet, markerte en annen overgang. Filmskaperne bak disse filmene var hovedsakelig barn av overlevende, eller de hadde selv opplevd krigen i sin barndom. Generasjonsskiftet i Europa betydde derfor en overgang fra en generasjons minner til den nestes. Dette dreide seg både om egne personlige minner, og om forholdet til andre familiemedlemmers minner fra tiden. For disse ble humor en måte å utforske deres foreldres erfaringer på, samtidig som humor hjalp dem å akseptere sin egen hjelpeløshet mot en fortid de ikke kunne gjøre noe med.²²⁷

Roberto Benigni er et godt eksempel på denne tendensen. Han var sønn av en italiensk soldat som var i den italienske hæren fram til Italia skiftet side i krigen i 1943. Da opplevde han en

²²⁵ Baron, *Projecting the Holocaust*, 136-138.

²²⁶ Baron, *Projecting the Holocaust*, 139.

²²⁷ Ibid.

brutal overgang til fangenskap og tvangsarbeid i det tyske riket, der italienske soldater ble særlig ille behandlet fordi de ble oppfattet som forrædere.²²⁸ Benigni har selv fortalt at faren hans «came back like a skeleton, covered with insects... And when he came back he told stories about what a nightmare it was, like Primo Levi did in his book».²²⁹ Måten Benignis far fortalte disse historiene på, skulle senere få betydning for Benignis valg av sjanger og tema i sin Holocaust-film. Faren til Benigni, slik som faren i filmen, brukte nemlig humor for å beskytte barna sine fra den grusomme virkeligheten: «He told us about it, but as if to protect me and my sisters, he told it in an almost funny way – saying tragic, painful things, but finally his way of telling them was really very particular. Sometimes we laughed at the stories he told».²³⁰ Benigni hadde derfor et personlig forhold til grusomhetene under andre verdenskrig, men ikke til Auschwitz eller jødernes unike opplevelser.

Som en europeisk filmskaper skulle man kanskje forventet at Benigni automatisk ville oppnå større kritisk anerkjennelse enn den kommersielle, amerikanske filmskaperen Spielberg. Dette var ikke tilfellet. Benigni er ikke en høykulturell og intellektuell filmskaper slik Lanzmann er, i alle fall ikke ved første øyekast. Spesielt i Italia, men også blant filmkritikere verden over, er Benigni kjent for sine lavkulturelle og folkelige filmer. Hans filmer er svært populære blant vanlige publikummere, men har oftest blitt sett ned på av seriøse kritikere. Noen av de mest anerkjente filmtidsskriftene i Europa, som det franske *Cahiers du cinéma* og det italienske *Duel*, nektet på grunn av dette rett og slett å anmelde filmen hans da den kom ut.²³¹ På toppen av det hele var Benignis grunner til å lage filmen ikke i takt med den regjerende Holocaust-etiketten. Hans hovedgrunn til å ta for seg Holocaust var hans ønske om å portrettere en karakter under de mest ekstreme omstendigheter og slik bevise «his comedies' potential once and for all».²³² Etter at han først ikke ville ta for seg Holocaust, falt valget likevel på denne hendelsen fordi konsentrasjonsleirene, i hans egne ord, var «the ultimate extreme situation (...), almost the symbol of our century, the negative one, the worst thing imaginable».²³³ Holocaust-teoretikeren Sander L. Gilman var en av flere som mente at Benigni derfor hadde

²²⁸ Ruth Ben-Ghiat, «The Secret Histories of Roberto Benigni's *Life is Beautiful*», *The Yale Journal of Criticism* vol.14, nr.1 (2001), 257.

²²⁹ Roberto Benigni sitert i Gilman, «Is Life Beautiful?», 293.

²³⁰ Alessandra Stanley, «The Funniest Italian You Probably Never Heard of», *The New York Times* (11 oktober 1998), <http://www.nytimes.com/1998/10/11/magazine/the-funniest-italian-you-ve-probably-never-heard-of.html?pagewanted=all&src=pm> (nedlastet 15. september 2012).

²³¹ Maurizio Viano, «Life is Beautiful: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter», *Film Quarterly* vol.53, nr.1 (Høst, 1999): 29.

²³² Ibid.

²³³ Ibid.

brukt familiebakgrunnen som et påskudd til å oppnå moralsk autoritet til å behandle hendelsen på en svært upassende måte.²³⁴

Upassende er et ord som også kan beskrive mange av Benignis tidligere filmer. *Livet er herlig* blir derfor beskrevet som kulminasjonen av Benignis tidligere visjoner og temaer av kulturhistoriker Grace Russo Bullaro i boken *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*. Benignis komiske filmer har alltid vært «deadly serious», skriver hun, «taking on the sacred cows (including the pope), exposing corruption, commenting on the bankrupt social and political institutions», og sentralt i alle hans komedier er «the intention to upset not only figuratively, but literally, not only the individual, but the establishment».²³⁵ Dette lyktes han med på flere nivåer med sin «morsomme» Holocaust-film. I en italiensk kontekst var filmen hans viktig i oppgjøret med myten om «italiani brava gente» som hadde dominert den italienske minnepolitikken siden krigens slutt. Dette var, som vi har sett i Frankrike, en oppfattelse om at Holocaust og den andre verdenskrigen var et tysk problem, og at italienere flest hadde kjempet tappert mot det nazistiske og fascistiske styret i Italia. På representasjonsnivå utfordret Benigni de uskrevede reglene i «Holocaust-etiketten» som fortsatt hadde stor betydning for hvordan man vurderte representasjoner av Holocaust. Begge deler førte til en svært polarisert debatt om Benignis film. Men til tross for motstanden Benigni møtte, skulle filmen vise seg å oppnå stor kritisk anerkjennelse og bli en publikumssuksess verden over. Benigni mottok blant annet juryprisen i Cannes og fikk Oskar for beste skuespiller, beste filmmusikk og beste utenlandske film. Han var også nominert til ytterligere fire Oskar-kategorier og til Gullpalmen i Cannes, og mottok en rekke andre anerkjente priser.

3.2 Den første regelen: Holocausts unike karakter i *livet er herlig*

«This is a simple story but not an easy one to tell. Like a fable, there is sorrow, and like a fable, it is full of wonder and happiness».

«Arezzo, Italia, 1939».

Slik begynner *Livet er herlig*. En fortellerstemme åpner filmen med det første sitatet, mens vi ser en mann bære et barn i et uklart tåkelandskap. Åpningsreplikken fungerer som et slags «det var en gang...», samtidig som det vi ser på skjermen er som et forvarsel på at noe tragisk

²³⁴ Gilman, «Is Life Beautiful?», 293.

²³⁵ Grace Russo Bullaro, «The Trajectory to *Life is Beautiful* and Beyond it» i Bullaro (red.), *Beyond Life is Beautiful*, 31.

skal skje. Allerede her bryter Benigni med den realistiske historiefortellingens konvensjoner fordi han forteller publikum at dette er en fortelling, og ikke en sann historie. Så oppløses tåken og vi er tilbake til fargefilm. «Arezzo, Italia, 1939» står det på skjermen. Vi har nå blitt satt inn i en historisk kontekst, en tid og et sted. Nå har Benigni også brutt den første regelen for eventyr og dets prinsipp om «Never-Never Land, where once-upon-a-time is always outside of time, outside of history».²³⁶ Vi ser så to unge menn som er på biltur på den idylliske italienske landsbygda. Fra en hyggelig kjøretur i det vakre landskapet befinner de to unge mennene seg plutselig i en bratt nedoverbakke uten at bremsene virker. Kanhende er dette en metafor for den historiske tiden vi nå trer inn i, et bilde på hvordan situasjonen for jødene i Italia i høyt tempo skal bli verre og verre, uten mulighet til å stoppe eller bremse den. Likeledes kan den plutselige nedoverbakken være talende for publikums opplevelse av Benignis tilnærming til temaet. Plutselig er vi kastet inn i Benignis komiske verden uten at det virker som om han har planer om å bremse ned. Guido, hovedpersonen som spilles av Benigni selv, blir på en Chaplin-aktig måte forvekslet med kong Viktor Emanuel 3 i det han med et uhell braser inn i byens velkomstkomité fordi han ikke kan stoppe bilen sin. Hans forsøk på å signalisere at gruppen med mennesker må komme seg av veien, blir forvekslet med en fascistisk salutt i kjent Chaplin-stil. Slike forvekslinger skal det bli flere av i løpet av Benignis film, men fra og med dette eksempelet er det Guido selv som aktivt styrer historien inn i en eventyraktig fortelling gjennom den første halvdelen av filmen.²³⁷ Disse eventyrreferansene skaper en skarp kontrast til det historisk tid- og stedspesifikke Arezzo, Italia, 1939. Gjennom hele filmen vedvarer denne spenningen mellom historie og eventyr, mellom det komiske og det tragiske, mellom voksenfortelling og barnefortelling om Holocausts grusomheter.

3.2.1 Eventyr og historie i *Livet er herlig*

Hvilke konsekvenser har dette for fremstillingen av det unike ved Holocaust i filmen? Valget av eventyrsjangeren er sentral i denne sammenhengen.²³⁸ Typisk for eventyr, i motsetning til spesifikke historiske hendelser, er de universelle sannhetene de lærer oss. Den forenklete og ukompliserte forskjellen mellom det gode og det onde, i tillegg til den typiske lykkelige slutten er andre kjennetegn ved eventyrfortellingen. Det samme gjelder gjentakelser, mangel

²³⁶ Victoria Kirkham, «Benigni's Postmodern Storehouse of Culture» i Bullaro (red.), *Beyond Life is Beautiful*, 155.

²³⁷ Marcus, *After Fellini*, 272.

²³⁸ Jeg velger å tolke filmen som et eventyr og ikke som en fabel. For en diskusjon om forskjellen mellom disse, se Grace Russo Bullaro, «*Life is Beautiful* and the Protection of Innocence: Fable, Fairy Tale or Just Excuses?» i Bullaro (red.), *Beyond Life is Beautiful*, 239.

på detaljer og generaliserte karakterer.²³⁹ Disse sjangertrekkene er alle lette å finne igjen i Benignis film, selv om mitt argument vil være at de har en mer dyptgående funksjon enn å gjøre Holocaust til et uskyldig eventyr, uten forbindelse med de virkelige historiske hendelsene. Jeg skal argumentere for at Benignis bruk av eventyrsjangeren både er en kommentar til kunstens egen rolle (eller mangelen på den) i behandlingen av Holocaust, samt en bevisst kritikk av fascismens (og nazismens) virkelighetsbedrageri og grandiose illusjoner. Likevel er det viktig å se på hvilke konsekvenser en slik strategi har for behandlingen av den historiske hendelsen, og i første omgang hvilke konsekvenser den fikk for Holocausts unike karakter i filmen.

Allerede i filmens tittel kan man finne et av hovedproblemene med å ta i bruk eventyrsjangeren på en så ekstrem hendelse som Holocaust. Benigni konstaterer i tittelen at livet *er* herlig, noe som i alle fall språklig indikerer en grunnleggende kontinuitet fra livet før konsentrasjonsleirene, gjennom tiden i konsentrasjonsleirene, og i livet etterpå. Dette er et klart brudd med påstanden om at Holocaust er en så unik hendelse at den ikke kan forstås verken før eller etter. Dette viderefører Benigni til filmfortellingen ved å la barnets hverdagsunivers skape en kontinuitet for Giosuè (Giorgio Cantarini) fra hans tidligere liv og gjennom livet i konsentrasjonsleiren. For å beskytte barnet, finner Guido opp en «lek» som skal holde motet oppe for både barnet og faren. I denne leken er Guidos regler gjenkjennbare for Giosuè fra hans tidligere liv. Han får for eksempel ikke lov til å småspise mellom måltider, gråte eller spørre etter mammaen sin. Guido forteller også barnet at turen til leiren var en planlagt bursdagsgave, akkurat slik Guidos far hadde planlagt til hans egen femårsdag. Dette får Giosuè til å tro at det er en familietradisjon, noe som forsterker følelsen av kontinuitet i livet hans. De onde fengselsvaktene blir for han en påminnelse om hvordan voksne mennesker kan være kjedelige for barn å forholde seg til. De kan derfor minne om andre autoritetsfigurer han har måttet forholde seg til tidligere, som strenge lærere eller irritable foreldre, skriver kulturhistoriker Millicent Marcus i en artikkel om filmen.²⁴⁰ Denne gjenkjennbarheten er det Guido skaper når han «oversetter» det vakten sier til regler for leken. Slutten på filmen viderefører denne kontinuiteten fordi Giosuè faktisk «vinner» tanksen til slutt, og fordi både Giosuè og Dora (Nicoletta Braschi) kommer ut av leiren uskadet, både fysisk og mentalt. Eller, som filmkritikeren Stuart Liebman skriver i sin anmeldelse av filmen: «Dora comes through her ordeal with little more than a smudge on her face and a punk hairdo,

²³⁹ Bullaro, «Life is Beautiful and the Protection of Innocence», 240.

²⁴⁰ Marcus, *After Fellini*, 277.

and Giosuè's memories becomes burnished with age».²⁴¹

At det er Giosuè som er fortellerstemmen, forsterker denne problematikken fordi det gir filmen et biografisk preg. Vi vet at Giosuè nå er voksen og vet hva som egentlig skjedde, og likevel slutter filmen på en så positiv og forløsende måte. «This is my story. This is the sacrifice my father made for me», sier Giosuè. Denne avslutningen er naturligvis ikke bare en klassisk *happy ending* ettersom den fremkaller sorg for seerne som alt for godt forstår at det ikke er mulig med en lykkelig slutt for de involverte. Men slutten forblir problematisk fordi den opprettholder våre håp om at noen ting, slik som det ubrytelige forholdet mellom barn og foreldre, ikke var annerledes i konsentrasjonsleirene: «Guido must die therefore, not to save his son, but to save his son's fabulous memory of him, and the audience's belief in the integrity of parent-child relationships under all circumstances», skriver litteraturteoretikeren Adrienne Kertzer.²⁴²

I Benignis film, som i eventyr, finnes det derfor visse evige sannheter som historien ikke kan forandre på. Kertzer påpeker at tittelen på filmen hans er talende når den sammenlignes med en passasje fra Primo Levis bok *hvis dette er et menneske* (1947).²⁴³ Her skriver Levi i slutten av boken om et øyeblikk da han ligger utmattet av skarlagensfeber etter at nazistene evakuerte Auschwitz i 1945: «I was thinking that life was beautiful and would be beautiful again, and that it would be a pity if we let ourselves be overcome now.»²⁴⁴ For Levi er livet herlig i både fortiden og i framtiden, men er utelatt i *nåtiden* (i Auschwitz). At Benigni lar livet være herlig også i konsentrasjonsleiren har derfor problematiske implikasjoner for fremstillingen av den historiske hendelsen og dens grunnleggende ubegripelighet.²⁴⁵ Men som et forsvar av humanistiske idealer, vil jeg argumentere for at denne fortellingsteknikken fortsatt kan forsvares.

3.2.2 Den universaliserte jødiske opplevelsen

Benigni ble også kritisert for å ha universalisert den unike jødiske opplevelsen fordi han valgte å fremstille hovedpersonen i filmen som en svært integrert jøde. Guidos jødiske identitet er svært vag, om ikke helt fraværende, gjennom mesteparten av filmen. Dette gjør at

²⁴¹ Stuart Liebman, «If Only Life Were so Beautiful», *Cineaste* vol 24, nr.2-3 (1999), 22.

²⁴² Adrienne Kertzer, «Like a Fable, Not a Pretty Picture: Holocaust Representation in Roberto Benigni and Anita Lobel» (2000) i *Michigan Quarterly Review* 39, Nr.2 (2000).
<http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0039.213> (nedlastet 9. Oktober 2012).

²⁴³ Primo Levi, *Hvis dette er et menneske* (Oslo, Document, 1990).

²⁴⁴ Primo Levi sitert i Kertzer, «Like a Fable, Not a Pretty Picture».

²⁴⁵ Kertzer, «Like a Fable, Not a Pretty Picture».

Benigni kan holde den skjult for oss til nærmest en time ut i filmen. Når det endelig kommer fram at Guido faktisk er jødisk, er dette heller noe som er pålagt han fra utsiden enn noe han selv gjør eller uttrykker. Det fremstilles derfor som om Guidos jødiske bakgrunn ikke spiller noe stor rolle for hans identitet. Flere anmeldere og kritikere kommenterte dette, som Stuart Liebman i sin filmanmeldelse: «Have I mentioned that Guido is a very assimilated Jew? His Jewishness is so devoid of content that his religious and ethnic difference seem almost an afterthought».²⁴⁶ Et annet eksempel er historikeren Ruth Ben-Ghiats artikkel i «the Yale Journal of Criticism», der hun skriver at: «Throughout the film, Guido's Jewishness is alluded to rather than referred to explicitly; he has so little Jewish affiliation that his son Joshua is unaware of his family's religion, and Guido's uncle refuses to tell Guido why he was beaten up by fascist thugs (...)».²⁴⁷ I tillegg er Dora ikke jødisk i det hele tatt, men katolsk. Dette medfører at Giosuè bare er jødisk etter nazistisk lovgivning, men ikke etter jødisk tradisjon, der dette defineres fra morens religion.²⁴⁸

I en italiensk kontekst er Guidos manglende jødiske identitet ikke så oppsiktsvekkende, hevder forsvarere av *Livet er herlig*. Filmen reflekterer for dem jødernes svært integrerte status i datidens Italia. Filmteoretikeren Maurizio Viano skriver i en artikkel om mottakelsen av filmen at «Benigni's choice emphasizes an unfronted historical reality- the «italian-ness» of the Jews, their participation in Italian history at all levels».²⁴⁹ I filmen fremheves dette ved å legge inn flere «italienske» referanser hjemme hos Guidos jødiske onkel. Guido og kameraten hans sover i en seng som Garibaldi formodentlig skal ha sovet i, skryter Guidos onkel av. Eliseo snakker også om en originalkopi av Petrarca som han eier.²⁵⁰ Selv om Guido åpenbart ikke representerer alle jøder i Italia i tiden, var mange italienske jøder svært integrerte i samtiden og var like mye italienske som de var jøder. Benigni fremhever slik at det å være jøde og det å være italiensk på ingen måte trenger å utelukke hverandre. Samtidig poengterer han det absurde med å skille jødene ut som en egen kategori: «Benigni presents Guido as an assimilated Jew who does not perceive himself as belonging to a separate category from the rest of the local population and does not seem to regard himself as much more Jewish than the horse».²⁵¹ Her refereres det til episoden i filmen hvor en gjeng fascister har vandalisert Eliseos hus og malt hesten hans med påskriften «Achtung, Jewish horse».

²⁴⁶ Liebman, «If Only Life Were so Beautiful», 21.

²⁴⁷ Ben-Ghiat, «The Secret Histories of Roberto Benigni's *Life is Beautiful*», 263.

²⁴⁸ Gilman, «Is Life Beautiful?», 303.

²⁴⁹ Viano, «Reception, Allegory, and Holocaust Laughter», 31.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Bar-on, «Benigni's Life-affirming Lie», 189.

Denne episoden fungerer som et forvarsel for hva som er på vei, men er samtidig en latterliggjøring av fascistenes og nazistenes raseinndeling. Guidos reaksjon illustrerer i tillegg hvordan mange jøder i tiden undervurderte den nazistiske trusselen og sin egen sårbare posisjon. Derfor klarer ikke Guido ta Eliseo svært seriøst da han forsøker å advare Guido med at «They'll start with you too». Til dette svarer Guido med en humoristisk tone: «With me? What could possibly happen to me? The worst they can do is undress me, paint me yellow and write ... 'Achtung, jewish waiter'. I didn't even know this horse was Jewish».²⁵²

Det har også andre fordeler at Guido blir fremstilt som en veldig integrert jøde. Fordi publikum får identifisere seg med han, opplever de selv hvor urettferdig og absurd en slik inndeling av raser var. Sammen med Guido får publikum ta del i radikaliseringsen av behandlingen av jødene, og den plutselige overgangen mange jøder må ha opplevd fra å være vanlige borgere til å bli skilt ut som «de andre». I denne forstanden er *Livet er herlig* realistisk, skriver Viano, fordi filmen først er komisk og så tragisk. En slik inndeling får publikum til å gjennomleve omveltningen som italienske jøder må ha opplevd, fra en realitet til den fullstendig motsatte. Dette er en forenkling av den historiske realiteten, men er tro mot det Viano kaller «the deepest implications» av virkeligheten: «It is faithful to reality in spirit and not in the letter».²⁵³ Dette kan kanskje sammenlignes med det Rosenstone mener med symbolske og metaforiske sannheter i seriøse historiefilmer.

Publikum identifiserer seg for øvrig ikke bare med Guido, men med den lille familien som helhet. Overgangen fra det lykkelige familielivet til den ekstreme leirsituasjonen, gir publikum en sentimental reaksjon på filmen fordi de tenker at det kunne vært *deres* familie, *deres* lille sønn. Dette har typisk blitt diskreditert som en billiggjøring av den reelle situasjonen, men det skapte sterke reaksjoner i Italia, på samme måte som *Holocaust*-serien gjorde i Vest-Tyskland på slutten av 70-tallet. Filmene berørte nemlig en del av Italias fortid som fortsatt ikke var blitt grundig diskutert i det italienske samfunnet, der de fleste trodde at det jødiske folkemordet var et tysk problem, mens de holdt fast ved sin egen nasjonale myte om «italiani brava gente». Dette uttrykket kan løst oversettes til «det gode italienske folket» og hadde opphav i en rekke historier om modige italienere som hadde satt sine egne liv på spill for å redde jøder på slutten av krigen. Ved å la italienerne oppleve det jødiske folkemordet sammen med en italiensk-jødisk familie som ble deportert av italienske fascister,

²⁵² Bar-on, «Benigni's Life-affirming Lie», 188-189.

²⁵³ Viano, «Reception, Allegory, and Holocaust Laughter», 31.

var Benignis film del av en samfunnsdebatt i tiden som førte til «some necessary soul-searching on the part of italians».²⁵⁴ Denne prosessen ble ironisk nok forsterket av at Benignis film ikke var svært historisk korrekt. Med sin ukorrekte historiske fremstilling fikk Benigni motstandere av filmen og historikere til å «spell it out» til de som ennå ikke var klare over hva som virkelig hadde hendt i Italia under andre verdenskrig.²⁵⁵ Historikeren David Travis skrev i en artikkel for *Italian Politics and Society* at «for the majority of those who go to the cinema in Italia today, any treatment of fascism is new stuff. Italians have a lot to remember, or maybe even to learn for the first time, about their country's fascist past».²⁵⁶ Et eksempel han brukte på hva historikere hadde «spelled out» som følge av Benignis film, var hvor utbredt den rasebiologiske «vitenskapen» også var i Italia. I følge han var det svært få italienere som var klar over at denne pseudovitenskapen var akseptert blant deler av den italienske befolkningen, og at disse var stolte av å kalle seg «rasister».²⁵⁷

3.2.3 Mellom Holocaust-historie og selvbiografi

Til tross for de positive følgene av å fremstille Guido som en integrert og italiensk jøde, var det andre aspekter ved en slik fremstilling som forble problematiske for de som mente at jødernes unike stilling var viktig å fremheve. Hovedproblemet i denne sammenhengen var at Benignis film ikke bare handlet om jødernes opplevelser i Italia under andre verdenskrig, men også var basert på Benignis fars opplevelser i den samme perioden. Her spiller det en stor rolle at Benignis far ikke var jøde, men en soldat som hadde kjempet på Tysklands side mens Italia fortsatt var en del av aksemaktene. Guidos manglende jødiske identitet kan derfor skyldes at filmen i stor grad handler om Benignis far, noe som undergraver den spesifikt jødiske konteksten som filmen skal fremstille. Dette er for eksempel et poeng i artikkelen "The Secret Histories of Roberto Benigni's *Life is Beautiful*", skrevet av historikeren Ruth Ben-Ghiat.²⁵⁸ *Livet er herlig* kan derfor illustrere det komplekse samspillet som kan oppstå i representasjoner av historiske hendelser som fortsatt er så nære i tid at man har et personlig forhold til dem, og hvordan historie i film ofte forteller like mye om tiden filmen kommer ut i som tiden den handler om. I et så ekstremt historisk tilfelle som Holocaust spiller også andre faktorer inn, slik som bearbeiding av historien i nasjonale og private kontekster. Satt sammen forteller Benignis film om både de jødiske og de italienske ofrene i etterkrigstidens Italia, og

²⁵⁴ Bullaro, «The Trajectory to *Life is Beautiful* and Beyond», 21- 22.

²⁵⁵ Bullaro, «The Trajectory to *Life is Beautiful* and Beyond», 22.

²⁵⁶ David Travis, "La Vita è Bella: The Political Dimension", *Italian Politics & Society* nr. 49 (vår 1998), 86.

²⁵⁷ Travis, "The Political Dimension", 86.

²⁵⁸ Ben-Ghiat, «The Secret Histories of Roberto Benigni's *Life is Beautiful*», 255-256.

forteller dermed også historien om den kompliserte minnepolitikken som har utspilt seg i etterkrigstidens Italia.

Benignis film er en blanding av to historiske virkeligheter som har vært vanskelige å konfrontere og forene i Italia. Den ene er behandlingen av jødene i Italia under andre verdenskrig og den andre er behandlingen av italienske soldater etter Italia skiftet side i krigen. Begge gruppene opplevde i etterkrigstiden å bli tilsidesatt i det nasjonale minnet til fordel for motstandskjempere og anti-fascister, som da fungerte som et mer passende symbol på Italias rolle under krigen. Italia var et av landene i Europa som hadde høyest overlevelsesrate for jøder, noe som kan ha forsterket den sentrale posisjonen motstandskampen fikk i den offentlige minnekulturen i etterkrigstidens Italia. Heroiske historier om vanlige italienere, og spesielt *katolske* italienere, som ofret livene sine for sine jødiske naboer ble slik det dominerende nasjonale minnet.²⁵⁹ Denne bakgrunnen hadde flere konsekvenser for hvordan Holocaust og jødernes opplevelser ble behandlet i Italia etter krigen.

For det første ble jødernes offerrolle tilsidesatt fordi den ikke passet inn i bildet på Italia som redningsland for jødene under krigen. Italia hadde samtidig sine «egne» ofre å sørge over, slik at jødernes offerstatus havnet i konflikt med italienske krigsofre, spesielt italienske anti-fascister og motstandskjempere. Fordi mange av Italias helter var katolske, ble den katolske kirkens antisemittisme før og under krigen ikke tatt opp i etterkrigstidens Italia. Ben-Ghiat argumenterer for at den katolske kirken og den fascistiske staten faktisk delte mange ambisjoner når det gjaldt det jødiske spørsmålet i Italia. Hun legger her vekt på hvordan den opprinnelige fascistiske antisemittismen ikke handlet om å utslette den jødiske befolkningen, men om å assimilere den. Dette var, i følge henne, en videreføring av den katolske kirkens tankegods fra langt tilbake i tid. Mussolini førte derfor en politikk som «encouraged 'aryanization', baptism, and conversion to Catholicism, and punished stubbornly 'Jewish' Jews by segregating them from civil society».²⁶⁰ Hun skriver videre at dette assimileringspresset fra både stat og kirke førte til at jødene i Italia lenge hadde nedtonet sin jødiske identitet for å unngå konflikt i samfunnet de levde i, og at denne beskyttende tendensen ble forsterket etter Holocaust.²⁶¹ Med denne bakgrunnen er Guidos integrerte rolle mer problematisk og kan tolkes som en (trolig ubevisst) videreføring av datidens aspirasjoner

²⁵⁹ Ben-Ghiat, «The Secret Histories of Roberto Benigni's *Life is Beautiful*», 260.

²⁶⁰ Ben-Ghiat, «The Secret Histories of Roberto Benigni's *Life is Beautiful*», 262.

²⁶¹ Ibid.

om en integrert jødisk befolkning, blandet med ettertidens myter om det samme. At Dora er katolsk og ofrer seg for familien sin ved å frivillig dra til konsentrasjonsleiren, passer også godt inn i den nasjonale metafortellingen om de katolske italienernes heroiske rolle overfor sine jødiske medborgere.²⁶²

For det andre passet heller ikke de italienske soldatenes opplevelser fra krigen inn i den nasjonale myten, skriver Ben-Ghiat. Deres historier ble derfor, som jødernes historier, fortiet. Den eneste plassen de kunne fortelle om sine minner var derfor i hjemmet, noe Benigni selv opplevde gjennom farens fortellinger fra krigen. Ikke før på 90-tallet begynte memoarer fra soldatene å bli publisert i større antall.²⁶³ I denne konteksten er Benignis selvbiografiske tilnærming interessant, fordi den belyser en side av Italias fortid som handler like mye om de italienske krigsofrene som de jødiske. Ben-Ghiat hevder Benignis film kan leses som et eksempel på et slikt vitnesbyrd på vegne av hans far, der han lar Guido være jøde fordi farens egen offerrolle etter å ha vært soldat for det fascistiske Italia fortsatt er en historie som er vanskelig å fortelle i 90-tallets Italia. Guidos grunnleggende «italienskhets» er derfor også problematisk fordi den forsterker den italienske offerrollen i krigen, framfor å ta for seg statens aggressive rolle i overgrepene mot den jødiske befolkningen, både i og utenfor Italia, hevder Ben-Ghiat.²⁶⁴ At Guido var en svært integrert jøde, kan derfor ha hatt negative konsekvenser for forståelsen av den italienske rasismen og antisemittismen spesielt før, men også under og etter andre verdenskrig. Dette belyser et grunnleggende problem med å behandle Holocaust som en så unik hendelse at den ikke kan forklares som en del av den moderne vestlige historien. For å forstå Holocaust i en italiensk kontekst er det viktig å belyse kontinuiteten i den italienske fascismen, noe som ikke lar seg gjøre hvis hendelsen skilles ut fra historiens gang. Her vil jeg argumentere for at Benigni har vært mer nyansert i sin fremstilling av det italienske delansvaret i folkemordet enn mange av hans kritikere hevder. For å se nærmere på dette, skal jeg nå ta for meg Benignis fremstilling av ondskap i *Livet er herlig*.

3.2.4 Ondskap og vold

I enhver film om Holocaust må filmskaperen før eller senere ta for seg ondskapens problem. Dette gjelder ikke minst filmer som tar for seg det mørkeste kapittelet av alle, selve

²⁶² Ben-Ghiat, «The Secret Histories of Roberto Benigni's *Life is Beautiful*», 263.

²⁶³ Ben-Ghiat, «The Secret Histories of Roberto Benigni's *Life is Beautiful*», 258.

²⁶⁴ Ben-Ghiat, «The Secret Histories of Roberto Benigni's *Life is Beautiful*», 259.

gasskamrene i konsentrasjonsleirene. Benigni, som la halve filmfortellingen sin til en konsentrasjonsleir, kunne ikke unngå dette problemet. En annen utfordring for Benigni var hvordan han skulle behandle sitt eget lands rolle i folkemordet. Faren var, som med svært mange europeiske filmer om Holocaust, at hendelsen skulle bli fremstilt som et utelukkende tysk problem, der italienerne ble renvasket for sin aktive deltakelse i Holocaust. En siste utfordring var hvordan vold og massedrap skulle bli fremstilt. På dette punktet var *Livet er herlig* særlig kontroversiell fordi Benigni tok avstand fra voldelige og realistiske portretter av hendelsen i filmen sin. «Benigni wants the authority of the Holocaust but not the actuality of the Holocaust», skrev David Denby i sin kritiske anmeldelse av filmen i *The New Yorker*. «Surely he knows that a young child entering Auschwitz would be immediately put to death, and that every camp people were beaten and humiliated at random. He shows us nothing like that. The most frightening German we see (...) is a brutal apolike guard». ²⁶⁵ Andre kritikere var opprørte fordi de mente Benigni «prettif[ied] and sanitize[d] the death camp», noe som de mente ga et uriktig bilde av virkeligheten og derfor kunne føre til Holocaust-minimalisering eller i verste fall støtte argumentene til Holocaust-fornektelse og antisemittisme. ²⁶⁶

Grunnen til at Benigni valgte å unngå vold og brutalitet var i følge hans manusforfatter Vince Cerami at de ville ta avstand fra moderne films «hyper-reality» og heller ta tilbake poesiens rolle i film. Med «hyper-reality» siktet han til hvordan utviklingen i filmmediet hadde ført til en stadig økende digitalisering og dataanimering som nå gjorde det mulig å reproducere hva som helst på en troverdig måte, noe som ikke hadde vært mulig i tidligere filmer. Cerami mente at denne utviklingen hadde ført til at moderne filmer mistet sine kunstneriske kvaliteter, i tillegg til at publikum ikke lenger fikk muligheten til å forestille seg noe som helst. Benigni, på sin side, siterte Edgar Allan Poe og Marcel Proust, som begge la vekt på at fortellinger aldri måtte gi alle detaljene til leseren, men la leserne få anledning til å forestille seg resten. ²⁶⁷ Filmen hans ble dessuten hedret av mange fordi den ikke viste den samme volden som dagens filmpublikum allerede har sett utallige ganger før. Sammenhengen mellom vold og underholdning i den moderne amerikanske filmkulturen hadde historiker Omer Bartov allerede tatt for seg i forhold til den realistiske volden i *Schindlers liste*: «No youth in present day America can take seriously the «graphic» depiction of violence in film,

²⁶⁵ David Denby, «In the Eye of the Beholder: Another look at Roberto Benigni's Holocaust Fantasy», *The New Yorker* 15 Mars, Nr. 3 (1999), 99.

²⁶⁶ Bullaro, «The Trajectory to *Life is Beautiful* and Beyond», 21-22.

²⁶⁷ Carlo Celli, «The Representation of Evil in Roberto Benigni's *Life is Beautiful*, *Journal of Popular Film and Television* vol. 28, nr.2 (2000), 76.

since it's part of a vast entertainment industry», skrev han og advarte senere i samme artikkel om at «there exists an inherent tension between exposure to the sheer brutality of the event and its trivialization».²⁶⁸ Dette er en utfordring realistiske fremstillinger av hendelsen før eller siden må støte på, noe som har blitt forsterket av den dramatiske økningen av Holocaust-filmer fra 90-tallet og fremover, så vel som vold- og actionfilmer mer generelt. Når vold har blitt ren rutine på film, uansett hvor realistisk framstilt den er, er det vanskelig å si med sikkerhet om vold og brutalitet i en Holocaust-film mobiliserer medfølelse med de historiske ofrene, heller enn å bedøve og passivgjøre dem. Ved å unngå å vise vold eller massedrap kan Benignis film derfor skape en sterkere reaksjon hos publikum, fordi de vet hva som *ikke* blir fortalt.

Benigni fornekter for øvrig aldri den historiske virkeligheten, selv om han ikke eksplisitt viser den. Filmen har alltid historien i bunn og forutsetter at publikum vet de grunnleggende faktaene om Holocaust. Det er på grunn av vår forhåndskunnskap at vi reagerer på scener som da Giosuè spør Guido om de lager knapper og såpe av mennesker i konsentrasjonsleiren, eller da Giosuè, som vi vet ikke liker å bade, gjemmer seg i leiren når de andre barna blir tatt for å «dusje». At Benigni ikke viser oss at det lages knapper av mennesker i leiren eller gasser Giosuè i gasskammeret, betyr ikke at publikum ikke forstår at dette faktisk skjedde i virkeligheten. «In the end, Benigni protects the audience as much as Guido protects his son; we are all treated like children.», skriver Denby i sin filmanmeldelse.²⁶⁹ Kulturhistoriker Grace Bullaro tar det samme ståstedet når hun skriver «By essentially vitiating the camp and its meaning, he deceives the viewer as he has deceived the boy. As he minimizes the horror for the boy, he minimizes it for us. As he denies the full impact of the events for his son, so he rejects the full impact of the historical events we know occurred».²⁷⁰ Det kan virke som om både Denby og Bullaro mener at publikum automatisk vil glemme alt de vet om Holocaust og heller blindt tro på hva Guido forteller til den fire år gamle sønnen sin i filmen. Hvem som behandler hvem som barn, er et fristende svar på slike antydninger. «Who is this person?», spør Holocaust-teoretiker Hilene Flaunzbaum da hun forsøker å finne ut hvordan *Livet er herlig* kan føre til Holocaust-fornektelse. «Not only would this viewer have to be ignorant and malevolent, he would have to be anti-Semitic».²⁷¹ Heller enn å få publikum til å glemme det de vet om Holocaust, er Benignis film en kommentar til det pornografiske forholdet dagens

²⁶⁸ Bartov, «Spielberg's Oskar», 50.

²⁶⁹ Denby, «In the Eye of the Beholder», 99.

²⁷⁰ Bullaro, «*Life is Beautiful* and the Protection of Innocence», 244.

²⁷¹ Flaunzbaum, «But wasn't it terrific?», 282.

publikum har til vold og drap i både Holocaust-filmer og andre filmer. Ved å nekte å vise oss dette, kan Benigni vekke til live en mer aktiv respons hos publikum, fordi de må tenke seg til de historiske konsekvensene av det de *ikke* blir fortalt.

Den eneste scenen som viser massedød i filmen, da Guido bærer den sovende sønnen sin forbi en haug av kunstige kropper, er ikke en trivialisering av massedød, men en kommentar til det problematiske forholdet mellom virkelige, skrekkelige hendelser og kunstens forskjellige behandlinger av disse, hevder litteraturprofessor Gefen Bar-On.²⁷² I tillegg anerkjenner Benigni at den historiske virkeligheten var så ekstrem at en den motsetter seg enhver form for direkte representasjon. Ved å avvise den mimetiske virkeligheten og fremstille Holocaust som utenfor historiens univers, vil jeg hevde at han på mange måter respekterte Holocausts unike karakter.

3.2.5 Nazister og fascister

Selv om Benigni ikke viser grafiske voldsscener i filmen, betyr det ikke at Benigni unngår å ta for seg brutale sider av nazismen eller fascismen i *Livet er herlig*. Filmene er en kommentar til flere tyske og italienske forhold som gjorde Holocaust mulig. På italiensk side tar Benigni for seg det italienske samfunnets aksept av antisemittisk lovgivning og delaktigheten i deportasjonen av de italienske jødene. Når det gjelder Nazismen, er filmen hans en kritikk av den tyske kulturens rolle i folkemordet, fremfor å være en realistisk fremstilling av den brutaliserte volden og de industrielle massedrapene. Filmene hans er i denne sammenhengen en skarp kritikk til å bruke kunst for kunstens skyld, slik filmens «onde nazist», doktor Lessing, gjør. Lessing er en eldre raffinert mann som tidlig i filmen besøker restauranten Guido jobber på. Han er tysk, men snakker italiensk slik mange dannede tyskere gjorde på den tiden. Han er også navnebror med Gotthold Lessing som var en kjent tysk humanist, dramatiker og opplysningsfilosof.²⁷³ Gotthold Lessing var en forkjemper for både religionsfrihet og frihet i kunst og hans beste venn var en jøde. Dette var neppe et tilfeldig valg fra Benignis side. Filmens Lessing er lege av yrke og hans store lidenskap i livet er å løse gåter, en interesse han deler med Guido. Disse svært forskjellige mennene kommer derfor svært godt overens fra de møtes på hotellet. «I truly enjoyed myself with you. You are truly the most ingenious waiter I've ever come across», sier doktor Lessing til Guido da de tar farvel. Til dette svarer Guido at Lessing er kunden med «the most culture I've ever served». I løpet av filmen skal vi se at dette komplementet skal vise seg å være like hult som Lessings moralske karakter.

²⁷² Bar-on, «Benigni's Life-affirming Lie», 197.

²⁷³ Celli, «Representation of Evil in Roberto Benigni's *Life is Beautiful*», 78.

Et av de store spørsmålene som har plaget teoretikere etter Holocaust er hvordan en slik hendelse kunne skje i Tyskland, den fremste kulturnasjonen i Europa og i tiden oppfattet som en av verdens ledende sivilisasjoner. Dette spørsmålet argumenterer litteraturprofessor Bar-On for at Benigni tar opp ved å sette spørsmålstegn ved sammenhengen mellom det å være sivilisert og dannet, som doktor Lessing, og det være et moralsk, godt menneske, som Guido.²⁷⁴ Doktor Lessing vil for mange også vekke minner om den beryktede doktor Mengele, som brukte jøder i konsentrasjonsleirer som forskningsobjekter og som valgte ut hvilke jøder som fikk leve eller dø i Auschwitz. «Though tragically absurd, Dr. Lessing is not a wholly unrealistic character when viewed in the light of historical accounts of concentration camp doctors», skriver hun. Legenes rolle i konsentrasjonsleirene var avgjørende for å gjennomføre Holocaust, og gjennom flere år jobbet tyske leger i konsentrasjonsleirer mens de på fritiden fortsatte med sine dannede hobbyer, slik som doktor Lessing gjør.²⁷⁵

En av de mest urovekkende scenene i filmen er da Guido møter sin gamle kjenning igjen i konsentrasjonsleiren og blir tilbudt å jobbe som servitør for tyskerne. Gjensynet med Lessing får både Guido og publikum til å håpe på at Lessing skal være den «gode tyskeren» som kan redde familien fra den sikre død i leiren. For publikum skyldes dette i stor grad sjangerforventninger, forsterket av filmer som *Schindlers liste*, der den tyske, nazistiske hovedpersonen ikke kan la være å redde «sine» jøder når han blir kjent med dem. På grunn av slike forventninger tror vi Lessing har planer om å hjelpe Guido. Disse forventningene blir forsterket av Lessings nervøse oppførsel i serveringssalen. Her mister Lessing «tilfeldigvis» bestikk og velter en brandyflaske for å oppnå kontakt med den jødiske servitøren. «Listen carefully», hvisker doktor Lessing til Guido på samme måte som redningsplaner ofte blir planlagt på film. Så siterer Lessing en latterlig, meningsløs gåte, som er den egentlige grunnen til at han har hjulpet Guido til å få servitørjobben:

Fat, fat, ugly, ugly, all yellow in truth.

If you ask me where I am I answer here here here...

Walking I make poo poo, who am I?²⁷⁶

²⁷⁴ Bar-on, «Benigni's Life-affirming Lie», 194.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Celli, «Representation of Evil in Roberto Benigni's *Life is Beautiful*», 78

Det er den uløste gåten, i motsetning til jobben hans i konsentrasjonsleiren, som koster Lessing nattesøvnen hans. Gåten hans er uløselig, også for Guido, og mens de tidligere gåtene i filmen har vært vakre og poetiske, er denne gåten både stygg og ren humbug, skriver Celli.²⁷⁷ Dette har fått både Celli og andre teoretikere til å tolke Lessings siste gåte som et bilde på Holocausts «utter irrationality»²⁷⁸ og hvordan «Nazi behavior remains an insoluble enigma».²⁷⁹

På den annen side kan man argumentere for at Benigni ikke fremstiller Holocaust som en irrasjonell og uforståelig hendelse, men motsatt har tatt et standpunkt som ikke kan unnskyldes Lessing og andre nazister for deres gåtefulle og uforståelige oppførsel. Ettersom filmen hans er full av referanser til tyske opplysningsfilosofer og kunst, som Lessing, Offenbach og Schopenhauer, vil jeg påstå at han trekker denne kunst- og vitenskapstradisjonen til sin ytterste konsekvens. På den ene siden viser han respekt for denne kulturarven og illustrerer hvordan også europeiske jøder delte denne. I denne sammenhengen viser han hvordan den kan brukes til gode formål, slik Guido gjør når han spiller Offenbach til Dora i leiren eller bruker Schopenhauers viljeteori til å skremme bort en hund fra sønnen sin, slik Bar-on påpeker.²⁸⁰ Men på den annen side er filmen hans en nådeløs kritikk av hva som skjer når man skiller rasjonalitet og kunst fra moral og humanitet. Jeg er enig med filmteoretiker Aaron Kerner som argumenterer for at Lessings oppførsel ikke er en gåte, men en referanse til klinisk sadisme, som kan defineres som «the practice of reason, unguarded by ethics».²⁸¹ Lessing illustrerer derfor den europeiske opplysningsarvens mørke side: rasjonalitet som har løpt løpsk i vitenskapens navn, løsrevet fra moralen. Lessing er derfor en «clinical sadist who is not a cold-blooded beast but rather a character enamored with the instrument of reason, divorced of ethics or any sense of human sentimentality- a true sadist».²⁸²

På den italienske siden av historien kunne det vært lettvinnt for Benigni å overse landets delansvar i folkemordet, slik de fleste tidligere italienske filmene om temaet hadde gjort. Noen kritikere, som Ben-Ghiat, mente han videreførte denne tradisjonen. For henne var Holocaust aller mest et tysk problem i filmen, mens fascistisk aggresjon stort sett ble oversett. Italienernes delaktighet ble forminsket til en påminnelse «of their complicity in creating a

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Ibid..

²⁷⁹ Marcus, *After Fellini*, 283.

²⁸⁰ Bar-on, «Benigni's Life-affirming Lie», 194.

²⁸¹ Kerner, *Film and the Holocaust*, 98.

²⁸² Kerner, *Film and the Holocaust*, 100.

persecutory climate through their enforcement of fascism's racial laws», hevdet hun.²⁸³ Selv om Benigni på mange måter fremstilte Holocaust som et tysk problem, lot han ikke italienerne slippe unna. I den første halvdel av filmen tar han for seg mange forskjellige aspekter ved den italienske deltakelsen, både på personlig, byråkratisk og politisk nivå. På politisk nivå blir vi introdusert til raselovene som ble innført i Italia i 1938, og vi opplever konsekvensene av disse sammen med Guido da han forsøker å åpne sin egen bokhandel eller da han blir hentet inn til vilkårlige intervjuer midt i arbeidstiden. Benigni lar ikke muligheten gå fra seg til å latterliggjøre de samme raseideene ved å la Guido snike seg inn i et klasserom for å presentere teorien i praksis foran flere skoleklasser, lærere og rektor, som tror han er utsendingen fra rasekontoret som de venter på.

På personlig og byråkratisk nivå møter vi flere lokale fascister i første delen av filmen. Doras forlovede, Rodolfo (Amerigo Fontani), har vi for eksempel allerede møtt som maktmisbrukende byråkrat i scenen hvor Guido forsøker å ordne med papirene han trenger til å åpne bokhandelen. Også Doras mor og lærerkollegaer støtter fascistiske og rasistiske idealer. Doras lærerkollega, Rodolfo og Dora snakker i et tilfelle om et matematikkspørsmål som syvåringer løser på skolen i Tyskland. Læreren sier hun husker dette eksempelet fordi det sjokkerte henne: «A lunatic costs the state four marks a day. A cripple, four and a half marks. An epileptic, three marks and a half. Considering that the average is four marks a day. And there are X patients. How much would the state save if these individuals were eliminated?». Dora reagerer på matematikkspørsmålet med forskrekkelse «I can't believe this!», utbryter hun med vantro. Læreren sier seg helt enig. Men det hun ikke kan begripe, i motsetning til Dora som synes at et matematikkspørsmål om det lønnsomme med å «eliminere» mennesker er uakseptabelt, er hvordan et syv år gammelt barn skal klare å løse et slikt matematisk problem. «That's high school material for us», sier hun og legger til «it's truly another race». Denne scenen viser hvordan også vanlige italienere aksepterte rasepolitikken i Tyskland og Italia, og antyder samtidig at de støttet utrydningspolitikken som baserte seg på raseinndelingen.

På individplan finner vi andre eksempler på italienere som aktivt deltar i antisemittismen, for eksempel da noen har malt «Jewish store» på døren til bokhandelen, eller de som har malt Eliseos hest og rasert huset hans. Det sistnevnte eksempelet viser italienernes aggressive

²⁸³ Ben-Ghiat, «The Secret Histories of Roberto Benigni's *Life is Beautiful*», 253.

holdning til jødene, som historikeren Ben-Ghiat mente manglet i filmen. At vi ikke får se at de gjør det er fordi Benigni med vilje har utelatt å vise aggressive og voldelige scener i filmen, både fra italiensk og tysk side. I tillegg er det italienere som henter Guido og sønnen hans og sender de til konsentrasjonsleiren. Derfor viser filmen også den italienske befolkningens delansvar i folkemordet, selv om den verste delen av filmen utspiller seg i en tysk konsentrasjonsleir med tyske vakter. Men heller ikke i denne delen av filmen får vi møte den demoniske tyskeren a la Amon Goeth eller de vanlige tegnene på det som markerer det spesifikt tyske ved folkemordene: «Rather than focusing on stereotypically German efficiency and the modern industrial techniques used to execute Nazi crimes, (...) the film examines the progressive dehumanization in Italy that led to the deportations», skriver Celli.²⁸⁴ I Benignis film er det heller ondskapens banalitet og bakgrunnen for at deltagelsen i folkemord kunne skje i Italia, som Benigni tar opp. Når han velger å ta for seg de vanlige menneskene som var med på å gjøre Holocaust mulig, samt unngår en veldig aggressiv fremstilling av de italienske fascistene, unngår han også den stereotypiske fremstillingen av fascismen som «the exclusive realm of brutal soldiers and black-shirted thugs».²⁸⁵

Benigni angriper også en annen side ved fascismen gjennom eventyr-referansene og visuelle virkemidler. Dette er noe kritikere som Marcus Millicent og Laura Leonardo har sett nærmere på. Hele første delen av filmen kan leses som en kritikk til fascismens propaganda og virkelighetsillusjoner, samt til det italienske folket som bevisst eller ubevisst lot seg rive med av galskapen. De utallige referansene til Etiopia er en åpenbar metafor for Italias koloniale ekspansjonsplaner i Etiopia. Benigni illustrerer hvordan Mussolini skapte myten om det eksotiske Afrika, da han lar Guido forvandle kuer til kameler, høner til strutser og omdøper gården til «Addis Abeba» i begynnelsen av filmen. Den etiopiske kaken er et annet eksempel på Benignis latterliggjøring av Mussolinis imperialistiske politikk som befolkningen støttet og lot seg blende av. Den overdrevent dekorerte bryllupskaken som blir båret inn av fire mørkhudede tjenere, etterfulgt av et eget orkester, kan vise hvordan befolkningen villig lot seg distrahere fra virkeligheten. Eliseo introduserer kaken til bryllupsgjestene som «the latest in patisserie fashion, the Ethiopian cake, all made with ostrich egg», og legger til, med en ironisk tone: «This is the Empire!».²⁸⁶ Benigni skaper i tillegg et klaustrofobisk bilde av fascismen i det vindusløse, hvite ballrommet som skjærer gjestene fra den virkelige verdenen utenfor.

²⁸⁴ Celli, «Representation of Evil in Roberto Benigni's *Life is Beautiful*», 78.

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Marcus, *After Fellini*, 273, og Laura Leonardo, «La torta etiope e il cavallo ebreo: Metaphor, Mythopoeia and Symbolisms in *Life is Beautiful*», i Bullaro (red), *Beyond Life is Beautiful*, 216.

Hotellet og interiøret er en direkte referanse til Grand Hotels rolle i 30-tallets Italia, skriver Marcus. På denne tiden symboliserte hotellet Italias glamorøse og elegante livsstil i Mussolinis «moderne» Italia. Marcus understreker derfor at Benigni, ved å kritisere den fascistiske stilen kritiserer fascismen «*as style, as spectacle, as a form of representation that rejects anything alien to its preferred self-image and that exists, finally, in the realm of simulation*».²⁸⁷

3.3 Den andre regelen: Det autentiske og livet er herlig

I motsetning til *Schindlers liste*, er det vanskelig å finne eksempler på typiske filmkonvensjoner for realistisk historiefortelling i *Livet er herlig*. Med unntak av innledningsskriften på skjermen som indikerer tid og sted, samt avslutningsordene til filmfortelleren som vi endelig forstår er det overlevende barnet fra filmen, er det påfallende hvor få direkte historiske markører Benigni bruker. Han ansatte riktignok en historisk konsulent fra det moderne hebraiske dokumentasjons-senteret i Milano, konsulterte med overlevende jøder (blant annet barn som hadde overlevd leirene), og leste seg opp på litteratur på feltet. Han plasserte også mange tidsriktige rekvisitter i filmen. På noen detaljer i filmen kan man derfor hevde filmen er «autentisk», men ellers er Benigni svært historisk ukorrekt hvis man bare leter etter typiske realistiske historiemarkører. Men filmen er som sagt full av symbolske og metaforiske referanser til historien. Det var derfor ikke av mangel på historisk kunnskap at Benigni valgte å gå bort fra et realistisk portrett av fortiden. Det var derimot et bevisst valg han gjorde fordi han ville bryte med den realistiske fremstillingsformen som dominerte Holocaust-representasjoner i tiden.

3.3.1 Holocaust-etiketten utfordres

Selv om Benignis eventyr-referanser allerede fra begynnelsen av filmen gjorde det klart at dette ikke var en realistisk eller sann historie, stoppet det likevel ikke kritikerne hans i å ta for seg hver eneste detalj av filmen hans som var historisk ukorrekt og høyst usannsynlig. Det var usannsynlig at barnet kunne overleve i konsentrasjonsleiren, om ikke umulig. Hvordan kunne det ha seg at Guido og sønnen hans kunne gå og komme som de ville i utrydningsleiren? Hvor var vaktene som alltid var der og drepte personer vilkårlig? Hvorfor er Guido så dum at han ikke forstår hva som skjer rundt han? Og hvordan er det mulig at Guido, da han så å si snubler over en haug med kunstige lik kunne «*have failed to smell their stench before, something both the survivors and the liberators never fail to mention?*»²⁸⁸, for å ta noen eksempler. Hvis disse kritikerne tok for seg Benignis forsøk på å unngå en realistisk fremstilling av hendelsen,

²⁸⁷ Marcus, *After Fellini*, 273-274.

²⁸⁸ Denby, «In the eye of the Beholder», 99 og Liebman, «If Only Life Were so beautiful», 21.

var det fordi de mente han gjorde dette som ansvarsfraskrivelse:

Benigni's insistence that the film be understood as a fable must be seen as a preemptive, prophylactic move to insulate his film from strong charges of falsifying history. He purports to operate at a level higher than the merely historical. If his description of life in the camps is grossly inaccurate, indeed impossible, he need take no responsibility for it because that is not his stated concern.²⁸⁹

I artikkelen «'But Wasn't it Terrific?': A Defense of Liking *Life is Beautiful*» spør Holocaust-teoretikeren Hilene Flaunzbaum hvordan det har seg at det ofte er teoretikere, men ikke de overlevende selv, som reagerer på ikke-autentiske representasjoner av Holocaust slik som *Livet er herlig*. Som professor i litteratur som jobbet på det amerikanske Holocaust-museet, la hun merke til dette fenomenet over flere år med foredragsholding om amerikaniseringen av Holocaust. Mens profesjonelle kritikerne ble mer og mer intolerante og rigide for å verne om den historiske hendelsen, satte de overlevende ofte pris på pluralitet og mangfoldighet i representasjonene.²⁹⁰ Også andre forskere på feltet la merke til denne utviklingen, som den israelske litteraturprofessoren Sidra DeKoven Ezrahi. I artikkelen hennes om *Livet er herlig*, «After Such Knowledge, What Laughter», tar hun blant annet for seg den utbredte mistilliten til forestillingens rolle i kunst om Holocaust. Denne mistilliten er «shared not only by the self-appointed guardians of Jewish memory (...), but also by many of those more dispassionate theorists engaged in the debate on questions of representation».²⁹¹ Imre Kertész, som selv overlevde Auschwitz og har vunnet nobelprisen i litteratur for sine bøker om hendelsen, kaller dette en offentlig «Holocaust-refleks» som henger sammen med en Holocaust-konformisme som har utviklet seg i takt med en Holocaust-kanon, seremonielle Holocaust-tabuer og Holocaust-produkter for Holocaust-forbrukere.²⁹²

Alle de tre ovennevnte teoretikerne formulerer seg på en måte som kan minne om Des Pres andre regel, som når Flaunzbaum skriver «contemporary Holocaust etiquette stipulates verisimilitude and a commitment to exposing each scrap of the grim reality so that audiences can fully comprehend the horrors of the Holocaust».²⁹³ Millicent Marcus, professor i italiensk kultur på Yale, forsvaret *Livet er herlig* mot de hun kaller «Holocaust-fundamentalistene» i en

²⁸⁹ Liebman, «If Only Life Were so Beautiful», 22.

²⁹⁰ Flaunzbaum, «'But Wasn't it Terrific?'», 273-274.

²⁹¹ Sidra Dekoven Ezrahi, «After Such Knowledge, What Laughter?», *The Yale Journal of Criticism* vol.14, nr.1 (vår 2001), 295.

²⁹² Imre Kertész, «Who Owns Auschwitz?», *The Yale Journal of Criticism* vol.14, nr.1 (vår 2001), 269.

²⁹³ Flaunzbaum, «'But Wasn't it Terrific?'», 273-274.

artikkel om filmen. Disse definerer hun som «those who insist that historical accuracy be the principal criterion for judging representations of the Shoah».²⁹⁴ De samme personene refererer Kertész til som «Holocaust Puritans, Holocaust dogmatists and Holocaust usurpers».²⁹⁵ Disse utsagnene tyder på at Des Pres andre regel fortsatt sto sterkt på slutten av 90-tallet, og at den også da ble anvendt som en avgjørende faktor for hva som ble godtatt som gyldige fremstillinger av Holocaust.

Felles for disse teoretikerne er at de i sine refleksjoner om Benignis film forkaster de prinsippene vi har identifisert som Des Pres andre regel som den eneste gyldige for kunstneriske fremstillinger av Holocaust. Kjernen i deres argumenter mot realistiske fremstillinger av Holocaust er at dette kravet i seg selv er urealistisk og misforstått. Mens Kertész er positiv til *Livet er herlig*, kritiserer han *Schindlers liste* fordi Spielberg forsøkte å være så realistisk:

Why should I, as a Holocaust survivor and as one in possession of a broader experience of terror, be pleased when more and more people see these experiences produced on the big screen and falsified at that? It is obvious that the American Spielberg, who incidentally wasn't even born until after the war, has and can have no idea of the authentic reality of a Nazi concentration camp. Why, then, does he struggle so hard to make his representation of a world he does not know seem authentic in every detail?²⁹⁶

Et utilsiktet resultat av *Schindlers liste* var dermed at den demonstrerte hvordan en realistisk fremstilling av Holocaust alltid ville komme til kort. Benignis urealistiske fremstilling av hendelsen fikk slik i gang en debatt om realisme kravet i Holocaust-representasjoner, både når det gjaldt grunnlagsproblemer med realismebegrepet og kunstens egen rolle i behandlingen av virkeligheten.

I forhold til kunstens egen rolle, knytter Holocaust-teoretiker Hilene Flaunzbaum den generelle frykten for kunstneriske «barbariske» representasjoner til en redsel for at man skal glemme de grusomme realitetene, som i sin ytterste konsekvens kan gi næring til Holocaust-fornekterne som David Irving og et fåtall andre. Kunstnere har derfor blitt tilegnet rollen som historikere som skal bære vitne om hendelsen, noe som har ført til at «little, if anything, could

²⁹⁴ Marcus, *After Fellini*, 268-269.

²⁹⁵ Kertész, «Who Owns Auschwitz?», 270.

²⁹⁶ Kertész, «Who Owns Auschwitz?», 269.

be left to the imagination».²⁹⁷ Denne mistilliten til forestillingens rolle i Holocaust-kunst har ført til at kunstnere og teoretikere lar Holocaust-fornekterne definere grensene for representasjon, hevder både Flaunzbaum og Ezrahi.²⁹⁸ Flaunzbaum argumenterer for at Holocaust-teoretikere «unwittingly pay tribute to Holocaust deniers by molding their standards of art out of fear», samtidig som de anser film som nok en arena til å motkjempe Holocaust-fornekterne på.²⁹⁹ Disse teoretikerne bruker enhver anledning til å motbevise et ekstremistisk mindretalls absurde påstander, noe andre historikere ikke oppfatter som legitimt nok til å engang bry seg om å diskutere, skriver hun. Ved å bruke så mye tid og krefter på dette, gir de fornekterne en oppmerksomhet og synlighet de ikke kunne oppnådd på egenhånd, skriver hun.³⁰⁰ Ezrahi legger vekt på hvordan både David Irving-tilhengere og Theodor Adorno-tilhengere bare anser den «historiske metoden» som gyldig for å representere hendelsen, slik at alt som havner utenfor *per definisjon* er fornektelse. «Strictures that are never invoked in regard to other historical events are invoked here to protect the viewer/reader from some presumed ignorance», skriver hun, «as if the historical record were the sacred trust of the poet, and not her raw material».³⁰¹ Mens tanken bak denne regelen er forståelig og viktig, er altså konsekvensen en sterk begrensning av hva kunst er og skal være. For hvis kunst bare skal dokumentere historien, mister den sin kraft til å *kommentere* historien, og til å være «A tool of response, not a replication».³⁰² Sentralt i denne debatten var Benignis bruk av humor som et kunstnerisk alternativ til mer seriøse og dokumentariske representasjoner av hendelsen.

3.4 Den tredje regelen: Holocaust-humor

Humor i konteksten av Holocaust var ikke et helt ukjent fenomen før 90-tallet, men visse kriterier har avgjort hvilken humor som kunne aksepteres etter at det jødiske folkemordet var et kjent faktum. En viktig forutsetning har vært *hvem* som bruker den. Jøder som selv opplevde Holocaust blir som regel tilegnet en autoritet til å behandle hendelsen på sin egen måte, selv om humor sjeldent har vært sjangeren de har valgt. Noen typer av humor har dessuten blitt ansett som mer passende enn andre, slik som svart humor og ironi, fremfor slapstick-humor eller farse. Hvilken reaksjon Holocaust-humor fremkaller er også avgjørende. I de få tilfellene latter fremkalles, er det en forskjell mellom hvem som flirer, og hvem man

²⁹⁷ Flaunzbaum, «'But Wasn't it Terrific?'», 274-275.

²⁹⁸ Flaunzbaum, «'But Wasn't it Terrific?'», 276 og Ezrahi, «After Such Knowledge, What Laughter?», 297.

²⁹⁹ Flaunzbaum, «'But Wasn't it Terrific?'», 276.

³⁰⁰ Flaunzbaum, «'But Wasn't it Terrific?'», 276-277.

³⁰¹ Ezrahi, «After Such Knowledge, What laughter?», 297.

³⁰² Bar-on, «Benigni's Life-affirming Lie», 186, 198.

flirer av eller med. Å flire av nazistene var for eksempel et mål med mange filmer som ble produsert under krigen. Da var målet å parodierte og latterliggjøre motstanderne, som propaganda og et våpen mot fienden. I disse filmene flirte man av nazistene og latterliggjorde deres politikk, inkludert antisemittismen, som på denne tiden ennå ikke ble koblet til det jødiske folkemordet.³⁰³ Også i etterkrigstiden finnes det mange eksempler på humoristiske fremstillinger av Nazi-tyskland og Hitler. Populære tv-serier, som *Hogan's Heroes* (1965-1971) og *Alló Alló* (1982-1992), er eksempler på dette. Disse seriene er morsomme fordi de allierte alltid overlister de dumme nazistene, men mest av alt fordi de utelater det jødiske folkemordet: «Laughter can exist because the Shoah is unmentioned (and unmentionable)», skriver Sander Gilman i en artikkel om Holocaust-humor.³⁰⁴

En type «Holocaust-humor» som hele tiden har vært allment akseptert, er den typen jødene selv tok i bruk som overlevelsesteknikk i ghettoene og i konsentrasjonsleirene. Dette er en historisk situert humor som sjeldent fremkaller latter for dem som leser om den i ettertid.³⁰⁵ En annen, men beslektet form for humor er den som overlevende jøder, eller etterkommere, har brukt i sine fremstillinger av hendelsen. Denne humoren er stort sett svart og dyster, en galgenhumor som fungerer fordi de som bruker den har en direkte eller indirekte tilknytning til den historiske hendelsen. Et viktig kjennetegn ved slike «humoristiske» representasjoner er at *latter* aldri er det ønskede resultatet. Man flirer ikke av «morsomme» Holocaust-fremstillinger som Art Spiegelmans tegneserie *Maus* (1986 og 1991) eller Leslie Epsteins *King of the Jews* (1979), skriver Gilman.³⁰⁶ I følge han er det nettopp mangelen på latter som oftest har definert akseptable humoristiske representasjoner av hendelsen *etter* Holocaust. Dette er spesielt tydelig fordi jødiske komikere er kjente for å få publikum til å *le*, i en berømt tradisjon av jødiske komiske og humoristiske røster, fra Woody Allen til Jerry Seinfeld. «And yet in regard of the Shoah this comic voice has been marginalized if not suppressed».³⁰⁷

Men det er ikke bare latter som har vært fraværende i disse verkene, skriver litteraturprofessor Sidra Dekoven Ezrahi. Det som også mangler er bruken av metaforer og humor til å skape en alternativ verden som kan stå i kontrast til den alvorstunge og knusende konsentrasjonsleirvirkeligheten. De tidligere «humoristiske» verkene muliggjør ikke andre

³⁰³ Gilman, «Is Life Beautiful?», 305.

³⁰⁴ Gilman, «Is Life Beautiful?», 286-288.

³⁰⁵ Gilman, «Is Life Beautiful?», 284.

³⁰⁶ Gilman, «Is Life Beautiful?», 282-285.

³⁰⁷ Gilman, «Is Life Beautiful?», 285.

perspektiver i sine lukkede, bokstavelige universer, hevder hun.³⁰⁸ Det som skiller tidligere seriøse «humoristiske» behandlinger av Holocaust fra 90-tallets Holocaust-komedier er derfor ikke bare at humoren i de nye filmene er mindre alvorstung og mer håpefull, men at de samtidig er baserte på nødvendigheten av historiefortelling: «it is the exigencies of storytelling and not of «history» to which the narrator owes his highest allegiance».³⁰⁹ 90-tallets Holocaust-komedier er derfor ikke bare «morsommere» enn tidligere komiske representasjoner av hendelsen, de tar også flere kunstneriske friheter enn tidligere verk. Nettopp her ligger den doble utfordringen i de nye Holocaust-komediene. Samtidig som de bryter med regelen om å fremstille hendelsen på en alvorstung og seriøs måte, bryter de også med regelen om at hendelsen må fremstilles på en historisk korrekt måte «without change or manipulation for any reason- artistic reasons included».³¹⁰

3.4.1 Humor og tragedie i *Livet er herlig*

Det er viktig å understreke at *Livet er herlig* ikke bare er en komisk film om Holocaust. Den er også tragisk, og har derfor ofte blitt referert til som en tragikomisk film. Men, som film- og litteraturprofessor Maurizio Viano påpeker, filmen er ikke både tragisk og komisk hele veien. Den er *først* komisk og så tragisk.³¹¹ Det er gjennom den første delen av filmen, før deportasjonen, at det meste av slapstick-humoren finner sted. Det er også bare her man flirer av Guido og situasjonene han havner i. I andre halvdel av filmen er Guidos påfunn fortsatt det sentrale i fortellingen, men her flirer man ikke lenger. Reaksjonene den andre halvdel av filmen frembringer er heller sorg og tårer enn latter. Det kan derfor hevdes at Benignis film ikke egentlig er en komedie når den går over til å handle om Holocaust. På denne måten viser Benigni respekt for historien fordi han muliggjør latter før Holocaust, men ikke i konsentrasjonsleiren. Men likevel er humoren fortsatt tilstede i andre del av filmen, og den er uten tvil med på å «mykne opp» oppholdet i leiren. Her kommer vi tilbake til Benignis «normalisering» av leiropplevelsen for barnet, som i denne sammenhengen kan forstås på en annen måte.

Normaliseringen av livet i leiren har som vi har sett blitt kritisert for å gjøre Holocaust forståelig og ufarlig, og for å skape en umulig kontinuitet i livet til Giosè. Men andre kritikere har pekt på dette som det viktigste grepet Benigni bruker for å skape en seriøs humor i filmen. Kulturhistoriker Millicent Marcus bruker Luigi Pirandellos definisjon av humor for å

³⁰⁸ Ezrahi, «After Such Knowledge, What Laughter?», 300.

³⁰⁹ Ezrahi, «After Such Knowledge, What Laughter?», 293.

³¹⁰ Des Pres, «Holocaust *Laughter?*», 217.

³¹¹ Viano, «Reception, Allegory, and Holocaust Laughter», 31.

vise hvordan Benigni lyktes med dette. Pirandello definerer humor som en filosofisk kategori når den får mottakeren til å skille mellom to forskjellige og uforenelige perspektiver, som fører til en filosofering over forskjellen mellom disse. Det komiske for Pirandello er det han kaller *avvertimento del contrario*, som direkte oversatt betyr et varsel om det motstridende. Marcus oversetter dette til «awareness of disparate perspectives» og hevder det er denne typen humor som får Giosè til å le i filmen. Det humoristiske, derimot, skapes av *il sentimento del contrario*, følelsen av misforhold, som er den filosofiske refleksjonen over meningen med de motstridende perspektivene. Det er denne typen humor filmpublikummet ler eller gråter av. Benigni bruker to forskjellige perspektiver og to publikumsgrupper, det indre og det ytre, for å oppnå dette, i følge Marcus. Giosè er det indre publikummet i filmen, mens vi er det ytre. Vi, i motsetning til Giosè, vet bedre, men vi kan flire med Giosè fordi vi forstår hvorfor farens komiske oppførsel er morsom for han. Samtidig er vi distansert fra Giosès komiske perspektiv fordi vi vet hva som egentlig skjedde.³¹² Vi «tar spøken» fordi vi har den historiske bakgrunnskunnskapen som er nødvendig for å forstå forskjellen mellom Giosès verden og Guidos. Uten denne bakgrunnskunnskapen er ikke filmen morsom. Marcus bruker Freuds definisjon av humor for å understreke den moralske konsekvensen av å dele opp publikum i to. I Freudiansk forstand skaper vitser en gruppetilhørighet ved å bekrefte gruppens felles verdier. Det er våre felles verdier som gjør at vi tar spøken: «every time we smile at the disparity between Giosè's mercifully deceived perspective and our fully informed one, we reaffirm our bonds as a community of knowers».³¹³

Det som nå blir ekstra tydelig er at Benigni ikke omskriver historien i filmen. Han *overskriver* den. Guido «oversetter» den forferdelige virkeligheten til et forståelig språk. Han fornekker aldri historien, men han nekter å ta nazistenes verdensbilde som sitt. Derfor peker han på et av kjerneproblemene i Holocaust-representasjon, hevder litteraturprofessor Bar-on. For hvordan kan gode og velmenende mennesker representere en virkelighet som er dominert av de absolutt motsatte kvalitetene? Benigni velger å fortelle filmen med et annet språk, et språk som setter menneskelige verdier i kontrast til nazistenes umenneskelige verdier.³¹⁴ Og med dette språket gjør han det nazistiske språket tydeligere, slik at publikum må tenke over følgene av det absurde menneskesynet på nytt. Hver gang Guido «oversetter» nazismen til et menneskelig språk, må seerne gå tilbake til det originale språket først: «we must retravel the

³¹² Marcus, *After Fellini*, 268, 278.

³¹³ Marcus, *After Fellini*, 279.

³¹⁴ Bar-on, «Benigni's Life-affirming Lie», 182, 185.

distance between the Nazi original and the «Italian» translation, between atrocity and life-sustaining misinterpretation», skriver Marcus.³¹⁵ Dette gjelder ikke minst slutten på filmen. Den har blitt kritisert for å amerikanisere og universalisere Holocaust, fordi *Deus ex machina* løser den umulige handlingen til en lykkelig slutt. «Vi vant», roper Giosuè da han ser den virkelige tanksen komme. Men det er bare den ene siden av hendelsen. Publikum vet også her at avstanden mellom Giosuè's oppfattelse av slutten og det som egentlig skjedde ikke kan høre sammen, påpeker Marcus. *Il sentimento del contrario* får oss til å reflektere over hva denne seieren betyr, og det forblir dermed ikke en klassisk lykkelig slutt.³¹⁶

3.4.2 *Livet er herlig's* moralske sannheter

Tidspunktet Holocaust-komediene som *Livet er herlig*, *Livets tog* og *Jakob løgneren* kom på var viktig fordi det på denne tiden var færre og færre førstehåndsvitner igjen til å fortelle om hendelsen. "By the 1990s the Shoah has begun to become history rather than memory", historikeren Sander skrev Gilman.³¹⁷ Avstanden til hendelsen forsterket reaksjonene til de som så på humor som en trivialisering eller banalisering av den historiske virkeligheten, hevder litteraturprofessor David Brenner i en artikkel om Holocaust-komedier på 90-tallet. Dette var fordi disse filmene kunne føre til at publikum misforstod historien, som i verste fall føre kunne resultere i et «historisk hukommelsestap» for yngre generasjoner som ikke hadde et forhold til hendelsen.³¹⁸ Dette betød ikke at minnene ikke kunne leve videre gjennom de neste generasjonene, slik filmskaperne til de ovennevnte filmene var eksempler på. Men med tiden var det likevel en økning av yngre seere som ikke hadde et personlig forhold til hendelsen.

På den andre siden ble filmen forsvart fordi tiden nå var kommet til å tillate andre og mer kunstneriske representasjoner av hendelsen. Etter hvert som Holocaust gikk inn i historien, ble det argumentert for at det var på tide med mer poetiske svar til hendelsen. Nettopp fordi hendelsen befant seg så langt tilbake i tid og hadde fått en så sentral plass i den vestlige offentlige bevisstheten, var det på tide å bearbeide historien på andre måter enn kun ved hjelp av dokumentariske beretninger. Derfor ble forsvaret for kunstnerisk frihet tatt opp i diskusjonene rundt Benignis film av teoretikere som Flaunzbaum og Bar-on.³¹⁹ Dette er et

³¹⁵ Marcus, *After Fellini*, 279.

³¹⁶ Marcus, *After Fellini*, 284.

³¹⁷ Gilman, «Is Life Beautiful?», 304.

³¹⁸ David A. Brenner, «Laughter amid Catastrophe: *Train of Life* and Tragicomic Holocaust Cinema» i Bathrick, Prager og Richardson (red), *Visualizing the Holocaust*, 261.

³¹⁹ Flaunzbaum, «But Wasn't it Terrific?», 283-285 og Bar-On, "Benigni's Life-Affirming Lie", 186, 198.

poeng som kan knyttes til bearbeidingen av historiske hendelser generelt, men også i en mer jødisk kontekst. Ezrahi argumenterte for at filmens motnarrativ mot historien var tro mot «some of the deepest impulses in the civilization that was decimated».³²⁰ Dette mente hun var fordi den jødiske «diasporiske estetikken» er basert på en religiøs tro på en lykkelig slutt, slik at latter mellom katastrofe og den lykkelige slutten er en nødvendig aktivitet *i mellomtiden*, for å gjøre tilværelsen levelig underveis. I jødiske skrifter og ritualer finnes det mange eksempler på at *historiefortelling* fremfor krønikeskriving, karnival-tradisjoner fremfor sorgritualer, har blitt opprettholdt fra bibelske tider til nåtiden. Bruken av humor i møtet med katastrofe er for jødene en troshandling som beviser at de stoler på at alt går bra til slutt. Disse ritualene kommer aldri rett etter katastrofer, men er nødvendige når sorgperioden er over. Dette er viktig for å gjenopprette en normal verden. Derfor er en film som *Livet er herlig* tro mot den jødiske sivilisasjonen fordi den er del av en gjenoppbygging av en menneskelig og vanlig verden *etter* Auschwitz.³²¹ «What is at stake in the reinstatement of laughter «nach Auschwitz», after Auschwitz, is not the fidelity of a comic representation of the Shoah but the reinstatement of the comic as a building block of a post-Shoah universe», skriver hun.³²² Dette poenget kan også gjelde mer generelt for bearbeidingen av historiske kriser.

Tidspunktet *Livet er herlig* kom på er derfor ikke bare preget av faren for at hendelsen skal bli glemt når vitnene dør ut, men er også tidspunktet sørgetiden går mot en slutt og tiden for en gjenoppbygging av det normale livet begynner. «Distance and resistance» er begrepene Ezrahi bruker for å vektlegge at vi nå befinner oss i en tid som er distansert fra hendelsen og at det nå er på tide å ta avstand fra det forferdelige og monstrøse ved historien for å kunne leve igjen. Denne avstanden kan føre oss nærmere en mer personlig og menneskelig essens som «can be reconstituted after shock, mourning, and a sense of the tragic have been explored».³²³ Benignis gjenoppbygging av universet «som det var og bør være» er dermed den moralsk riktige fremstillingen av hendelsen, eller som forfatteren Imre Kertész skriver: «the spirit, the soul of Life is Beautiful is authentic».³²⁴ Også Bar-on skriver i sin artikkel om *Livet er herlig* at filmen trolig er den mest moralsk korrekte filmen som noensinne er laget om Holocaust.³²⁵

³²⁰ Ezrahi, «After Such Knowledge, What Laughter?», 288.

³²¹ Ezrahi, «After Such Knowledge, What Laughter?», 287-291.

³²² Ezrahi, «After Such Knowledge, What Laughter?», 287.

³²³ Ezrahi, «After Such Knowledge, What Laughter?», 301.

³²⁴ Ezrahi, «After Such Knowledge, What Laughter?», 301 og Kertész, «Who Owns Auschwitz?», 271.

³²⁵ Bar-on, «Benigni's Life-affirming Lie», 182.

3.5 Konklusjon

Livet er herlig var en film som brøt med typiske fremstillinger av Holocaust, men den var ikke nødvendigvis en fornektelse av den tragiske historiske virkeligheten fordi den ikke viste hendelsen med realistiske virkemidler eller på en tragisk måte. Hvis man leser Rosenstones definisjon av seriøse historiefilmer til også å inkludere filmer som deltar i diskurser om *bearbeiding* av historien, kan Benignis film regnes som et viktig eksempel på dette. Filmen deltar også i forskjellige diskurser som har foregått i historiefaget og i diskusjoner rundt representasjoner av Holocaust. På et nivå vil jeg hevde at den behandler Italias vanskelige konfrontasjon med en fortid som fortsatt befant seg mellom minner, myter og historie på slutten av 90-tallet. Benignis film var ikke det eneste eksempelet på at italienerne i denne tiden begynte å ta for seg hva som virkelig hadde skjedd, men den er et eksempel på hvordan denne diskursen også ble tatt opp i kommersielle filmer. På et annet nivå vil jeg hevde den var del av en diskurs som handlet om hvordan Holocaust kan representeres i filmmediet og i kunst generelt. Her ville Benigni gjeninnføre kunstens egen styrke til å skape sterkere reaksjoner for et publikum som var blitt alt for vant til vold og realisme i Holocaust-filmer. Humor var et virkemiddel han brukte for å få publikum til å reflektere over hendelsen på nytt og for å parodierte og synliggjøre det absurde ved det nazistiske menneskesynet og fascismens virkelighetsbedrageri.

Et annet poeng, som blant annet teoretikeren Flaunzbaum tar for seg, er at argumentene om at publikum misforstår historien eller ikke tror at Holocaust skjedde på grunnlag av filmer som *Livet er herlig*, ikke tar i betraktning hvor stor rolle Holocaust har fått i den moderne vestlige offentligheten. Dagens filmpublikummere lærer om Holocaust mange andre steder enn i kinosalen, både på skolen, gjennom bøker, dokumentarer, aviser og museumsutstillinger. Filmen har ikke oppstått i et vakuum, og det er på grunn av dette at Benigni bruker denne tilnærmingen til temaet. Det fantes en rekke «realistiske» filmer om Holocaust som kom ut på 90-tallet i tillegg til *Livet er herlig*, og denne typen filmer er fremdeles den vanligste i Holocaust-representasjoner. Som Flaunzbaum skriver, det er ikke på grunn av *Livet er herlig* at mennesker i dag fornektet at Holocaust skjedde. Jeg er enig med henne i at Benignis film fra starten av «accepts its limitations as a work of art» på en ærligere måte enn mange andre «autentiske» representasjoner av hendelsen gjør.³²⁶ Men når det er sagt kan man spørre seg hvor grensene for representasjon da skal ligge? Kan Holocaust fortelles som en postmoderne *pastiche*, signert den kontroversielle filmskaperen Quentin Tarantino?

³²⁶ Flaunzbaum, «'But Wasn't it Terrific?'», 283.

4.0 Holocaust som postmoderne historieomskrivning:

Tarantinos *Inglourious Basterds*

Tarantinos nyeste film representerer kanskje det mest kraftfulle bruddet med Holocaust-etiketten blant kommersielle fremstillinger av hendelsen de siste 20 årene. Med hans film har Holocaust tatt steget inn i den postmoderne og popkulturelle verdenen, som Tarantino gjorde til sitt kjennemerke på begynnelsen av 90-tallet. Der Spielberg tilhørte en generasjon som lærte om Holocaust fra kollektivt skapte minner om hendelsen, representerer Tarantino en generasjon som «lærte» om hendelsen fra filmatiske gjenfortellinger av disse minnene. Han hentet også inspirasjon fra filmer som er ansett som useriøse «representasjoner av representasjoner», altså fra filmer som fremstiller en historisk hendelse basert på andre *filmer* om den samme hendelsen. Eksempler på dette er italienske Spagetti-Western-filmer som er baserte på amerikanske Western-filmer, som igjen er baserte på amerikanske myter om livet i den ville vesten i Amerika på 1800-tallet.³²⁷ B-krigsfilmer og Exploitation-filmer er andre eksempler på smakløse sjangre Tarantino har hentet inspirasjon fra til sin nyeste film. *Inglourious Basterds* skiller seg også fra tidligere representasjoner av Holocaust fordi den viser aktive jøder som tar en blodig og brutal hevn på sine overgripere, beskrevet som «Kosher porn» og «a fucking Jewish wet dream» av to av de jødiske medarbeiderne i filmen.³²⁸ Som en konsekvens av dette markerer filmen hans også en avstand fra mange Holocaust-fremstillinger, fordi den avviser den historiske virkeligheten, så vel som seriøse, dystre eller tragiske fremstillinger av denne.

I dette kapittelet skal jeg ta for meg *Inglourious Basterds*, og se på om den er en umoralsk og uansvarlig «representasjon» av hendelsen fordi den bryter med Holocaust-etiketten, omskriver historien og gjør narr av tragiske hendelser. Ettersom denne filmen verken baserer seg på den historiske virkeligheten eller forsøker å fremstille denne på en seriøs måte, vil strukturen i dette kapittelet være løsere enn i de to andre. Jeg vil først ta for meg regelen om Holocausts

³²⁷ Todd Herzog, «'What Shall the History books Read?': The Debate over *Inglourious Basterds* and the Limits of Representation» i Von Dassanowsky (red.), *A Manipulation of Metacinema*, 278.

³²⁸ Skuespiller Eli Roth og filmprodusent Lawrence Bender sitert i Eric Kligerman, «Reels of Justice: *Inglourious Basterds*, *The Sorrow and the Pity*, and Jewish Revenge Fantasies» i Von Dassanowsky (red.), *A Manipulation of Metacinema*, 146.

unikhet og se på denne i forhold til hvilken type film *Inglourious Basterds* er. Så går jeg over til den andre regelen og ser på hvordan Tarantino kommenterer og parodierer den realistiske tradisjonen i historiske Hollywood-filmer. Her tar jeg i bruk Brecht for å illustrere hvordan Tarantino gjør dette, både når han tar for seg «realistiske» historiemarkører og i fremstillingen av jødene. Til sist tar jeg for meg den mest tungtveiende kritikken mot Tarantinos film, som faller inn under den tredje regelen i «Holocaust-etiketten». Her er det avgjørende spørsmålet om Tarantino viderefører en fascistisk estetikk ved å bytte om på de historiske ofrene og overgriperne.

Denne filmen er på ingen måte en seriøs historiefilm. Jeg vil likevel påstå at den heller ikke er et kostymedrama eller en smakløs B-film. I min analyse argumenterer jeg for at filmen deltar i en diskusjon om våre *filmatiske* minner om Holocaust. Tarantinos film tar derfor del i en diskusjon om historien, men denne befinner seg utelukkende innenfor det filmatiske universet. På samme måte som alle Tarantinos filmer, er *Inglourious Basterds* en kommentar til film, og spesielt sjangerfilm, der Tarantino er «performing cinema rather than representing a non-cinematic real».³²⁹ Det er altså ikke en diskusjon om historien som sådan, men en kommentar til hvordan historien blir fremstilt i film. Min påstand er at Tarantinos film handler om hvordan historie har blitt brukt (og misbrukt) som historisk representasjon, og at den kommenterer hvordan vi som filmpublikum lar oss underholde av slike filmatiske representasjoner av virkeligheten. Ved å parodierte filmsjangrene som tar for seg historiske hendelser på en «realistisk» måte, kan Tarantino få publikum til å reflektere over hvordan historie vanligvis blir fortalt på film, og over muligheten for å fremstille virkelige hendelser i filmmediet.

4.1 Bakgrunn

Quentin Tarantino er en filmskaper som ofte beskyldes for å lage filmer som er useriøse, umoralske og uansvarlige. Han er kjent som en av nåtidens mest postmoderne filmskapere, noe han har blitt både hedret og kritisert for. Postmodernistiske verk er blant annet kjent for å kopiere og blande sammen tidligere stiler, sjangre og kunstformer, enten som parodi eller som en hyllest til tidligere verk. Denne typen sammenblanding blir ofte referert til som *pastiche*, og har blitt kritisert for å være «hule» etterligninger som ikke lenger sier oss noe som helst. Fredrick Jameson mener *pastiche* ikke kvalifiserer som parodi fordi den mangler en moralsk forankring, den er en «neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive,

³²⁹ Bruce Isaacs, *Toward a New Film Aesthetic* (New York: Continuum, 2008), 165.

without the satirical impulse, without laughter». Dette kaller han «blank parody»: parodi som har mistet sin humoristiske sans.³³⁰ Lignende argumenter mot postmoderne filmer er at de setter stil over substans, lek over mening.³³¹

Tarantinos tidligere filmer har skapt kontrovers over en mengde temaer, fra de overdrevent voldelige torturscenene i *Reservoir Dogs* (1992), til heroin-overdosen i *Pulp Fiction* (1994), bruken av ordet «nigger» i *Jackie Brown* (1997), til den estetiserte og brutale volden i *kill Bill*-filmene (2003 og 2004). Han har samtidig blitt en av nåtidens største kult-filmskapere, med en bred fanskare som hyller hans postmoderne og *metafilmatiske* stil. Tarantino ble også tidlig anerkjent i det internasjonale filmmiljøet. *Reservoir Dogs* var en prisfavoritt både i Cannes og på Sundance, og *Pulp Fiction* vant blant annet Oskar for beste filmmanus og Gullpalmen i Cannes, to av verdens mest prestisjefulle filmpriser. Tarantino er med andre ord en filmskaper du enten hater eller elsker.

Hans nyeste film er intet unntak. Tvert imot tok den kontroversen til et nytt nivå. Dette er ikke overraskende siden denne filmen, i motsetning til alle hans tidligere filmer, er basert på virkelige hendelser, og kanskje de mest sentrale hendelsene i vår tid, nemlig andre verdenskrig og Holocaust. Ved å bestemme seg for å lage en «epic war film that is going to be fun»³³², har Tarantino krysset nok en grense med sine filmer. Han har også utfordret de uoffisielle Holocaust-reglene, spesielt ved å ta avstand fra realistiske og seriøse representasjoner av hendelsen. Til tross for dette fikk også *Inglourious Basterds* mange prestisjefylte priser, selv om den var nominert til langt flere enn den vant. Blant åtte Oskar-nominasjoner og to nominasjoner i Cannes, var det bare Christoph Waltz som fikk pris for beste mannlige birolle både i Hollywood og i Cannes.

5.1.1 Popkultur-generasjonen

Spielberg og Benigni tilhører en etterkrigsgenerasjon av filmskapere som ikke selv levde i tiden da Holocaust fant sted, men som på hver sin side av Atlanteren har hatt forskjellige utgangspunkter for sine behandlinger av hendelsen. Mens Spielberg tilhører den amerikanske generasjonen som forholdt seg til den historiske hendelsen gjennom andre representasjoner av

³³⁰ Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society" i Hal Foster (red.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983), 114.

³³¹ Glyn White, «Quentin Tarantino» i Yvonne Tasker (red.), *Fifty contemporary filmmakers* (New York: Routledge, 2002), 342.

³³² Quentin Tarantino sitter i Isaacs, *Toward a New Film Aesthetic*, 164.

den, er Benigni del av en generasjon som har forholdt seg til den gjennom en nærhet i familiehistorie og i geografisk beliggenhet. Felles for begge er at de har brukt filmmediet til å utforske og gjenfortelle den traumatiske fortiden av personlige grunner, Spielberg gjennom å finne tilbake til sin jødiske identitet og Benigni gjennom sin fars opphold i en tysk arbeidsleir. Deres filmer deler en også en humanistisk tro på det gode i mennesket og en forpliktelse til å aktualisere Holocaust for et publikum som befinner seg enda mer distansert fra hendelsen enn dem selv.

Tarantino skiller seg ut fra denne generasjonen av filmskapere på flere måter. Til tross for at det er seks års aldersforskjell mellom Spielberg (født i 1946) og Benigni (født i 1952), vil jeg likevel påstå at de i en vid forstand kan sies å tilhøre den samme generasjonen etterkrigsfilmskapere, eller *babyboom*-generasjonen som den ofte kalles. Det gjør ikke Tarantino, som ble født i 1963, og ikke har noe personlig forhold til Holocaust. Hans generasjonen kaller Tarantinos biograf Paul A. Woods for «the post-boom babies», eller kanskje enda mer treffende: «the pop-culture children».³³³

Tarantinos bakgrunn kan langt på vei illustrere de store omveltningene som fant sted i film- og underholdningskulturen fra 60-tallet og fremover. Tarantino vokste opp med film og populærkultur i en helt annen grad enn det var mulig i for eksempel Spielbergs ungdomstid. Dette var fordi film og tv-underholdning mer generelt i hans tid begynte å ta over som den dominerende underholdningsformen. Han representerer derfor en ny generasjon filmskapere og filmpublikummere med et syn på film og dens formål som er grunnleggende ulikt Spielberg og Benignis generasjon. Dette har sammenheng med flere begivenheter og nyvinninger i Tarantinos oppvekstår. Noen av disse var tv-ens glanstid, det moderne massemedias og ungdomskulturens inntog, oppfinnelsen og kommersialiseringen av videospillere, og oppløsningen av de strenge sensurreglene som hadde dominert Hollywood-filmer fram til 60-tallet. Disse fikk betydning for Tarantinos senere filmproduksjon.³³⁴

Født av en driftig alenemor på knappe 16 år, fikk Tarantino fra svært ung alder oppleve den nye tiden sammen med sin mor som bare var en tenårings selv, og dermed tok sin lille sønn med på alt hun gjorde. Quentin fikk se alle slags filmer sammen med moren, og som hun selv har sagt i et intervju til en av Tarantinos biografer: «The stories that they tell about me taking

³³³ Paul A. Woods, *King Pulp: The Wild World of Quentin Tarantino* (London: Plexus Publishing L., 1998), 8.

³³⁴ Woods, *King Pulp*, 9-11.

him to see inappropriate movies are very true. (...) Of course, I didn't realize... You know, I wasn't screening the movies myself. I simply took him to every place I went, so if I was seeing an inappropriate movie, he was seeing it too».³³⁵ Dette skremte riktignok ikke Tarantino fra å se på filmer. Tvert i mot. Den tingen Tarantino likte aller best å gjøre gjennom hele oppveksten sin var å gå på kino eller se på film eller tv-serier hjemme. Da han var 15 år sluttet han, til sin mors store skuffelse, på skolen for å satse på en karriere som skuespiller. Denne drømmen gikk aldri i oppfyllelse, selv om han som regel har en liten rolle i sine egne filmer. Tarantino har sagt at han etter seks års skuespillerutdannelse innså at han heller ville lage film enn å spille i dem, noe som mange mener var en god idé ettersom Tarantinos skuespillerevner ikke blir regnet som særlig betydelige. Det mange derimot mener *er* hans fremste talent, å lage film, var likevel ikke noe han fikk sjansen til helt med det første. Først tok han nemlig sin «filmutdanning», som besto i å jobbe fem år i en videoutleiebutikk.³³⁶ I løpet av disse fem årene så Tarantino alt som var av filmer, fra franske *Nouvelle Vague*-filmer til Kung Fu-filmer, blockbusterne, Spaghetti-Western-filmer og smakløse B-filmer. Woods skriver at Tarantino er kjent for sin manglende «critical snobbery» i sin kjærlighet til alle typer filmer, uavhengig av hva som er allment akseptert som god eller dårlig smak.³³⁷ Dette har hatt stor påvirkning på hvilke typer filmer han har laget. Med så forskjellige bakgrunner er det ikke overraskende at hans episke Holocaust-film skulle bli noe helt annet enn Spielbergs *Schindlers liste*. Men hva slags type film ble den da? Eller, sagt på en annen måte: Kan Tarantinos «Holocaust-film» egentlig defineres som en film som handler om Holocaust i det hele tatt?

4.2 Den første regelen: Let's get into character

Inglourious Basterds inneholder ingen ghetto-scener, ingen tog som frakter jøder til utrydningsleirene, ingen gradvis umenneskeligjøring av jødene gjennom byråkratiske og politiske midler, ingen referanser til den rike jødiske kulturen som tilintetgjøres og ingen forsøk på å forklare ondskapens problem. Dette er, som vi allerede har sett, bare noen av de temaene som *Schindlers liste* og *Livet er herlig* utforsket. Når filmen hans i tillegg er svært useriøs og historisk ukorrekt, kan det være fristende å avskrive filmen som et slags upassende kostymedrama, en smakløs B-film, eller som en eventyrlig krigsfilm, slik Tarantino selv gjør.³³⁸ Men selv om Tarantinos film ikke er en typisk Holocaust-film, har den likevel for mange referanser til det jødiske folkemordet til at man kan overse disse. Jeg skal derfor se

³³⁵ Jami Bernard, *Quentin Tarantino: the man and his movies* (London: Harper Collins Publishers, 1995), 29.

³³⁶ Woods, *King Pulp*, 15.

³³⁷ Woods, *King Pulp*, 8.

³³⁸ Herzog, «'What shall the history books read?'», 273.

nærmere på hva disse referansene betyr i Tarantinos filmfortelling, og se om de har en dypere mening enn kun å skape sensasjon og grotesk underholdning.

De to andre filmene jeg har sett på så langt er forskjellige, men har fortsatt mange likhetstrekk som forankrer dem i klassiske filmfortellinger og filmsjangre. Typisk for den realistiske og kommersielle historiefilmen, som vi har sett i både *Schindlers liste* og *Livet er herlig*, er at publikum identifiserer seg med hovedpersonen i filmen. Tarantinos hovedpersoner er vanskeligere å identifisere seg med. De er også mye mindre «realistiske» enn det man er vant til i historiske filmer. Det er som om Tarantino kontrasterer mer realistiske rollefigurer, som melkebonden La Paditte, med overdrevne og tegneserieaktige karikaturer, som «the Jew Hunter» Hans Landa (Christoph Waltz), og de historiske personene Goebbels og Hitler. I motsetning til de ovennevnte filmene, er det heller ingen åpenbare *good guys* i filmen, og ingen moralsk utvikling for noen av karakterene. Dette gjelder til og med den karakteren man i begynnelsen av filmen får mest sympati for, nemlig jødiske Shosanna (Mélanie Laurent) som så vidt unnslipper Landas blodige massakre av familien hennes. Hun blir etter hvert vanskeligere å identifisere seg med fordi hun blir mindre og mindre sympatisk og menneskelig utover i filmen, etter hvert som hun blir mer kunstig og stereotypisk.

For å forstå hvorfor Tarantino gjør dette må *Inglourious Basterds* settes i sammenheng med hans tidligere filmer og filmunivers. Dette er nemlig velkjente grep i hans forfatterskap. *Pulp Fiction* kan illustrere dette. I denne filmen møter vi de noe utypiske gangsterkarakterene Vincent Vega (John Travolta) og Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) som i store deler av filmen snakker om fotmassasjer og amerikanske hamburgere. Før de skal storme en leilighet som del av et jobboppdrag, avbryter Vega en samtale om fotmassasjer for å minne om at de nå må «get into character». Filmteoretiker Bruce Isaacs understreker at det her ikke bare er snakk om å ta jobben sin seriøst, men om bokstavelig talt å spille den rollen de tilhører i filmen: den stereotypiske gangsterrollen. Når Vega og Winnfield er «i karakter» kan de ikke lenger oppføre seg som utypiske leiemordere som snakker om obskure popkulturelle referanser, men må nå spille på det repertoaret som gangsterfilmen tilbyr.³³⁹ Dette er et grep som kan minne om Bertolt Brechts *Verfremdung*, fordi det bryter med filmens realistiske illusjon.

Det er altså fordi Tarantinos rollefigurer ikke kan bevege seg utover sine prototyper, at de fremstår som så statiske og tegneserieaktige i filmene hans. I *Inglourious Basterds* er dette

³³⁹ Isaacs, *Toward a New Film Aesthetic*, 161.

spesielt tydelig fordi karakterene i denne filmen stammer fra en rekke forskjellige sjangre som ikke «passer sammen» i en og samme film. Fordi melkebonden La Paditte (Denis Ménochet) er hentet fra den «realistiske» Western-filmen og Hitler (Martin Wuttke) fra den chaplinske tradisjonen av karikerte Hitler-fremstillinger, blir denne teknikken særlig tydelig i nettopp denne filmen. Tarantinos amerikanske «helt» Aldo Raine (Brad Pitt), eller «Aldo the Apache», som leder spesialtroppen kalt *the basterds* (som jeg fra nå av vil referere til på norsk som *basterdene*) er basert på den typen anti-helter som florerte i B-krigsfilmer på 60- og 70-tallet, som *The Dirty Dozen* (1967) og den italienske *Quel maledetto treno blindato* (1978). Den sistnevnte filmen er bedre kjent under sin engelske tittel, *Inglorious Bastards*, som Tarantino har lånt tittelen til filmen sin fra. Denne typen krigsfilmer, nærmere bestemt «those gritty World War II epics in which an unlikely, ill-shaven group of hard-boiled recruits must perform some impossible mission»³⁴⁰, er en av de viktigste inspirasjonskildene for *Inglourious Basterds*.

Tarantino har nektet å forklare hvorfor han har feilstavet tittelen på filmen, men det er sannsynligvis et hint til hvordan overført informasjon ofte feilstaves og misforstås, bevisst eller ubevisst, jo flere ledd fra virkeligheten de befinner seg. Eller, som filmteoretiker Todd Herzog skriver i en artikkel om filmen: «Tarantino's film thus announces itself to be a derivative of a derivate in its very title – misspelled, at that, to drive home the point that accuracy is not going to be an issue here».³⁴¹ Betydningen av ordene i sine korrekte former kan kanskje også varsle om at denne filmen ikke er en hederlig fremstilling av den historiske hendelsen, i tillegg til at filmen er en bastard: et illegitimt barn av tidligere representasjoner av hendelsen.

De forskjellige kapitlene i filmen var videre basert på forskjellige filmsjangre, med innslag av Spagetti-Western, B-krigsfilmer, europeisk filmer og *exploitation*-filmer. Den sistnevnte sjangeren har Tarantino ved flere anledninger uttrykt at han er en stor fan av.³⁴² Denne kan defineres som utnyttelsen av «a serious topic such as the Holocaust, the inquisition, the slavery system, prostitution or simply life in prison to reduce it to pure sexual or violent

³⁴⁰ Daniel Mendelsohn, «'Inglourious Basterds': When Jews Attack», *Newsweek*, 13. August (2009). <http://www.thedailybeast.com/newsweek/2009/08/13/inglourious-basterds-when-jews-attack.html> (nedlastet 1. Oktober 2012).

³⁴¹ Herzog, «'What shall the History Books read?'», 278-279.

³⁴² Mimmi Woisnitza, «Messing up World War II-Exploitation: the Challenges of Role-Play in Quentin Tarantino's *Inglourious Basterds*» i Daniel H. Magilow, Kristin T. Vander Lugt og Elizabeth Bridges (red.), *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture* (New York: Continuum, 2012), 260.

content».³⁴³ Gjennom denne sjangerblandingen representerer ikke bare rollefigurene hans forskjellige filmsjangre, de *er* forskjellige filmsjangere. I *Inglourious Basterds* møtes karikaturene fra alle typer krigs- og Holocaust-filmer, der de forsøker å kapre filmfortellingen fra hverandre.³⁴⁴ Dette rollespillet tar Tarantino lengre enn han noensinne har gjort, og gir derfor rollefigurene sine en enda mer direkte og åpenbar tilknytning til film og filmkultur enn i sine tidligere filmer. Shosanna både eier en kino og lager en film i filmen, samtidig som hun er en kinomaskinist på premierekvelden. Den tyske krigshelten Fredrick Zoller (Daniel Brühl) er en skuespiller som spiller seg selv i en «filmen i filmen», basert på sine heltedige bragder i krigen. Archie Hicox (Michael Fassbender) er en filmkritiker, Bridget Von Hammersmark (Diane Kruger) er en skuespiller, Joseph Goebbels (Sylvester Groth) er, som i virkeligheten, propagandaminister og filmskaper og Marcel (Jacky Ido) jobber som maskinist på Shosannas kino. Alle disse referansene understreker at Tarantinos film handler om film og ikke historie. Dette var en utfordring til «Holocaust-etiketten» fordi filmen slik brøt med realistiske og seriøse fremstillinger av hendelsen. Men i tillegg hevder filmhistoriker Todd Herzog at den stilte et spørsmål som de tidligere kommersielle og kritisk anerkjente filmene om Holocaust ikke hadde gjort på en like direkte måte. Dette spørsmålet var om det nå var lov å løsrive seg fra historien og finne opp andre historier om Holocaust. Eller som Herzog uttrykte det: «Can the Holocaust be the stuff of fiction?».³⁴⁵

Blant filmkritikere verden over var det enighet om at det var film og ikke virkeligheten Tarantinos nyeste film handlet om. Konsekvensene av denne metafilmatiske stilen, derimot, var det stor uenighet om.³⁴⁶ David Denby, filmkritikeren i *The New Yorker*, skrev at Tarantino denne gangen «has pulled the film-archive door shut behind him – there's hardly a flash of light indicating that the world exists outside the cinema except as the basis of a nutbrain fable.», noe som for han førte til at filmen var «pure sensation. It's disconnected from feeling, and an eerie blankness—it's too shallow to be called nihilism—undermines even the best scenes».³⁴⁷ Andre kritikere applauderte Tarantino for å bryte med typiske Holocaust-filmtrøper for slik å synliggjøre de underliggende problemene med disse: «Much more than the horrors, Tarantino fears the conventions that have long surrounded the Nazis and the

³⁴³ Marcus Stiglegger, «Cinema beyond Good and Evil? Nazi Exploitation in the Cinema of the 1970s and its Heritage» i Magilow, Lugt og Bridges (red.), *Nazisploitation!*, 27.

³⁴⁴ Srikanth Srinivasan, «The Grand Illusion» i Von Dassanowsky, *A Manipulation of Metacinema*, 5-6.

³⁴⁵ Herzog, «What shall the history books read?».

³⁴⁶ Herzog, «What shall the history books read?», 276.

³⁴⁷ David Denby, "Americans in Paris", *The New Yorker* 24. August (2009):

http://www.newyorker.com/arts/critics/cinema/2009/08/24/090824crici_cinema_denby (nedlastet 1. oktober 2012).

Holocaust: the leade, sepia-toned suggestion of authenticity that a feature film can never really live up to... and the dead-end into which cinema has manouvered itself», skrev Tobias Kniebe om filmen i *Süddeutsche Zeitung*.³⁴⁸ Hovedskillet gikk altså ut på om Tarantino kun videreførte useriøse representasjoner av den tragiske hendelsen for å underholde publikum, eller om det kunne hevdes at han forsøkte å si noe om slike representasjoner ved å latterliggjøre disse.

4.3 Den andre regelen: Once upon a time... in Nazi occupied France

Åpningsscenen i *Inglourious Basterds* minner om typiske historiske og episke filmer med sin realistiske og nostalgiske stil. På en gård på toppen av en grønn, gresskledd høyde kløyver en bonde ved, mens datteren hans henger ut tøy. Begge har på seg periodeklær og snakker sitt eget morsmål, fransk, framfor engelsk. Dette er imidlertid bare Tarantino som leker med sjangerforventningene våre. Filmen vil snart ta avstand fra virkeligheten, noe den egentlig allerede har gjort i begynnelsen av åpningskapittelet. Dette er for det første fordi kapitelformatet i seg selv er en teknikk som minner seeren på at dette ikke er virkeligheten, men en konstruksjon.³⁴⁹ For det andre er det fordi tittelen på kapittelet, «Once upon a time in Nazi occupied France» er en referanse til Sergio Leones Spagetti-Western *Once Upon a Time in the West* (1968). Selv om seeren ikke skulle forstå denne referansen, vil tittelen fortsatt tjene sitt formål. Den velkjente delen av setningen, «once upon a time», er en klar indikasjon på at dette ikke kan være virkelighet, men en slags form for eventyrfortelling.

Tarantino er en stor beundrer av Leones filmer, og det første kapittelet av filmen hans er tydelig en hyllest til Spagetti-Westernfilmene fra 1960- og 70-tallet. Filmmusikken hans i denne delen av filmen er komponert av Ennio Morricone, mannen bak filmmusikken til Leones filmer. Det første kapittelet referer videre til en rekke Western-filmer og Spagetti-Western-filmer. Det som er interessant i min sammenheng er å se nærmere på hva disse referansene betyr i Tarantinos film, og på hva forskjellen mellom vanlige Western-filmer og Spagetti-westernfilmer har å si for denne. Kan dette knyttes opp mot Tarantinos «Holocaust-film» og tidligere filmer om den historiske hendelsen?

En sammenligning mellom Leone og Tarantinos filmer er nyttig fordi det kan fremheve en vedvarende spenning som har eksistert mellom høy- og lavkultur, mellom kunstfilmer og

³⁴⁸ Tobias Kniebe sitert i Herzog, «'What Shall the History Books Read?'», 282.

³⁴⁹ Edwin Page, *Quintessential Tarantino* (New York: Marion Boyars Publishers, 2005), 15-16.

kommersielle filmer, og spesielt en holdning til sjangerfilmer, eller det kulturhistoriker Christopher Frayling kaller «formula cinema», som ukritiske videreføringer av status quo. Frayling hevder at den klassiske definisjonen av «formula cinema» tar utgangspunkt i at den «characteristically operates from within the heart of a particular society's ideological consensus», mens dens motstykke, det man ofte definerer som kunstfilmer, stiller seg utenfor denne konsensusen og «may thus be expected to challenge not only prevailing ideas, but also the accepted «naturalistic» ways in which these ideas tend to be represented; an aesthetic challenge (...) as well as a political one».³⁵⁰ Et annet fellestrekk ved begge filmer er at de referer hyppig til tidligere filmer og derfor er *metafilmer*: film som handler om film. Dette har i begge tilfeller blitt tolket som typisk postmoderne «hule» filmer, som i motsetning til sine kritiske motstykker ikke kan utfordre den virkeligheten de fremstiller, men kun er en meningsløs lek med, og videreføring av, tidligere ideologiske masseproduksjoner. Spørsmålet Frayling stiller er om det også kan være mulig å finne kritiske filmtekster *innenfor* «formula cinema», der han mener Leones Spagetti-westernfilmer kan være eksempler på dette, og som jeg vil påstå kan videreføres til Tarantinos nyeste film.

Leone ble i sin tid beskyldt for å latterliggjøre den amerikanske Western-filmen og dens autentiske historiske landskap og kulturelle arv, på samme måte som Tarantino i dag kan beskyldes for å latterliggjøre den historiske filmsjangeren og dens påståtte realisme. Heller enn å være en dårlig og ikke-autentisk versjon av den amerikanske Western-filmen, hevder Frayling at Leones filmer må forstås som «critical cinema» innenfor «formula cinema».³⁵¹ Han argumenterer for at Leones filmer er en kritikk av «the myth of the west», en kritikk som bare kunne kommet utenfra Hollywood, og fra en filmbransje som har stor tillit til publikummet sitt.³⁵² 40 år senere kommer en slik type kritikk fra innsiden av Hollywood, noe som kan illustrere hvor mye filmkulturen har forandret seg de siste årene. Filmteoretiker Bruce Isaacs hevder at vi i dag lever i en mediekultur hvor høykultur og popkultur er respektert på likt nivå, og der vi som seere er «attuned to a new cinematic literacy that recognizes 'the entertainment value that the ironic manipulation of the stored information now provide'».³⁵³ Tarantino er en del av samtidens filmkultur som opplever vold, rase og kjønn

³⁵⁰ Christopher Frayling, *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* (London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1981), XXII.

³⁵¹ Frayling, *Spaghetti Westerns*, XIV.

³⁵² Frayling, *Spaghetti Westerns*, XV.

³⁵³ Isaacs, *Toward a New Film Aesthetic*, 178 som midtveis i setningen (markert med nye hermetegn) siterer Jim Collins, «Genericity in the Nineties: Eclectic irony and the new sincerity», i Graeme Turner (red.), *The Film Cultures Reader* (London: Routledge, 2002), 281.

kun som filmatiske representasjoner «desensitized to real acts and real consequences».³⁵⁴ Det er nettopp i denne sammenhengen at Tarantinos film kan tolkes som en kritisk sjangerfilm. Dette er for det første fordi han problematiserer det realistiske og «autentiske» i Hollywoods historiefilmer. For det andre kan filmen hans også forstås som en kommentar til hvordan dagens filmpublikum, inkludert Tarantino selv, lar seg underholde av filmer som forteller om virkelige hendelser. Dette kan i så fall gi hans postmoderne film en slags moralsk forankring som i utgangspunktet virket fraværende. Jeg vil derfor hevde at *Inglourious Basterds* er den av Tarantinos filmer som i størst grad er kritisk til sin egen rolle og maktposisjon, samtidig som den også er en hyllest til filmmediet.

4.3.1 Brechtianske teknikker

Frayling argumenterer videre for at Leone lånte en rekke teknikker fra Brechts episke teater i sine Spagetti-Westernfilmer. Dette er noe Tarantino også gjør. En av disse teknikkene er det som ofte kalles *Verfremdung*, som går ut på å fremmedgjøre eller distansere publikum fra det ser. Dette stimulerer publikum til å sette spørsmålstegn ved det virkelighetsbildet et teaterstykke eller en film gir. For Brecht var det viktig å forhindre at publikum lot seg identifisere emosjonelt med hovedpersonene fordi dette ofte førte til at de ukritisk lot seg rive med av historien og tro blindt på det de så. Brecht innførte derfor en rekke teknikker som synliggjorde det konstruerte med teaterforestillingen. Dette kunne være at skuespillerne snakket direkte til publikum eller på andre måter gjorde seerne oppmerksomme på at de var skuespillere og ikke virkelige personer som ga tilgang til en umediert virkelighet. Også visuelle teknikker, som lyssetting og musikalske effekter, kunne skape effektive illusjonsbrudd på teaterscenen. I en filmkontekst kan man oppnå samme effekt ved å ta i bruk mange av de ovennevnte teknikkene. Noen andre eksempler er uortodoks kamera- eller musikkbruk, å overdrive visuelle konvensjoner, å lage filmen som en film i en film, og å portrettere hovedpersonene som anti-helter som publikum ikke kan identifisere seg med.³⁵⁵ Dette er teknikker som både Leone og Tarantino anvender i sine filmer. Men spesielt i Tarantinos filmer er det politiske målet med disse effektene fjernet, til fordel for en postmoderne selvrefleksivitet. Et spørsmål blir da om teknikkene har samme effekt som de i den opprinnelige forstanden var ment for?

4.3.2 Visuelle teknikker og filmmusikk

I det som er blitt kalt den klassiske Hollywood-stilen er et av hovedprinsippene at en film må forsøke å skjule sine kunstige kvaliteter ved hjelp av en «usynlig filmstil». Dette oppnås for

³⁵⁴ Isaacs, *Toward a New Film Aesthetic*, 181.

³⁵⁵ Frayling, *Spaghetti Westerns*, XV.

eksempel ved at fortellingen blir fortalt lineært, sammenhengende, entydig og på en realistisk måte, både i den aristoteliske definisjonen av realistisk (at det er sannsynlig) og i den naturalistiske definisjonen (at det er historisk korrekt).³⁵⁶ Måten filmen er fotografert på skal underbygge fortellingens narrativ og aldri trekke oppmerksomhet til seg selv. Den skal med andre ord være *usynlig*. Derfor kan kameraet aldri flytte seg til plasser som ikke er logiske for fortellingen. Det samme gjelder tid. Mens det går an å få glimt av fortiden i en klassisk Hollywood-film, gjerne som et personlig tilbakeblikk for en av hovedpersonene, hopper man aldri *fremover* i tid: «Advance notice of the future is especially forbidden, since a *flashforward* would make the narration's omniscience and suppressiveness overt».³⁵⁷

Inglourious Basterds er en typisk Tarantino-film fordi den bryter med den klassiske Hollywood-stilen på flere måter. En av de mest tydelige eksemplene på dette er hans tendens til å bruke kapitelformatet i sine filmfortellinger. Dette gir mange av filmene hans en slags litterær kvalitet, ettersom vi er vant til at det er bøker som er inndelt i kapitler. Det kan også minne om teaterets oppdeling av handlingen i forskjellige akter. I filmfortellingen fungerer det til å bryte opp den usynlige kontinuiteten i filmen og slik sette fokus på dens konstruerte form. Så å si alle Tarantinos filmer er delt opp i kapitler, der hvert kapittel innledes med eget navn og som en pause fra fortellingen. Ofte handler det nye kapittelet om andre personer og hendelser enn det forrige, og i mange av filmene, som *Pulp Fiction* eller *Reservoir Dogs*, kommer ikke kapitlene i kronologisk rekkefølge for filmfortellingen. I *Inglourious Basterds* er kapitlene inndelt kronologisk, men Tarantino leker også i denne filmen med tid. Dette er fordi filmen er fortalt i en historisk tid med ettertidens kunnskaper om den. Hevnen i filmen baserer seg på hva vi vet om andre verdenskrig og Holocaust, spesielt *etter* tiden filmen utspiller seg i, fastsatt som året 1941 av Tarantino.

Når det gjelder overdrevne visuelle konvensjoner, er dette også noe Tarantino utnytter seg av i filmen. Blant utallige eksempler i filmen, kan en episode i åpningskapittelet illustrere denne teknikken. Dette er da Landa spør om han kan røyke pipe inne hos La Paditte og drar fram en enorm Sherlock Holmes-pipe. Dette markerer et klart brudd med den tidligere «realistiske» stilen som har dominert det første kapittelet, og understreker det kunstige og teatraliske i scenen.³⁵⁸ Musikkbruken i filmen er også uortodoks, av mange forskjellige grunner. Den

³⁵⁶ Bordwell, Staiger og Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, 3.

³⁵⁷ Bordwell, Staiger og Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, 42.

³⁵⁸ Alexander D. Ornella, «Disruptive Violence as Means to Create a Space for Reflection: Thoughts on

blander sammen en rekke forskjellige sjangre og tidsperioder som sjeldent passer inn i den historiske konteksten. Dette gir en anakronistisk effekt, både fordi mye av musikken ikke var produsert i tiden den blir spilt i, men kanskje mest av alt fordi det ikke er «vanlige» sanger som hører hjemme i en historiefilm. Det som er påfallende i Tarantinos film er dessuten at store deler av filmmusikken hans består av sanger som har vært brukt i tidligere filmer, noe som er høyst uvanlig. Tarantino referer dermed ikke bare visuelt til tidligere filmproduksjoner, men også auditivt. I tillegg er Morricones musikk kjent for å bryte med Hollywoods usynlige stil fordi den ofte kommenterer på og forutser hendelser, fremfor å holde seg i bakgrunnen, skriver filmteoretikeren Lisa Coulthard. Dessuten tar Morricone ofte i bruk alternative musikkinstrumenter og eksperimentelle uttrykksformer, som geværskudd og piskeslag, som i følge henne er «arguably devalued, inglorious forms of instrumentation».³⁵⁹

4.3.3 «Realistiske» markører

Tarantino tar også i bruk andre teknikker som setter fokus på at filmen hans ikke er sann, men en parodi på filmer som forsøker å fremstå som det. Dette gjør han ved å kommentere på en rekke av de realistiske markørene som vanligvis blir brukt i historiske filmer, slik vi har sett at *Schindlers liste* benytter seg av. Helt fra starten av filmen er dette tydelig. Teksten på skjermen som sier 1941 kontrasteres for eksempel med det som man nettopp har lest («Once Upon a Time... in Nazi Occupied France»), ikke ulikt *Livet er herlig*, selv om disse filmene gjør dette av helt forskjellige grunner. Videre kan åpningsbildet i filmen oppfattes som en referanse til den tilsynelatende realistiske Western-filmen, før Landas entré markerer en overgang til Spagetti-Westernen.

I den samme scenen blir vi også introdusert til en annen typisk autentisitetsmarkør, nemlig bruken av det lokale språket fremfor engelsk. Tarantinos karakterer snakker derfor fransk i denne scenen, og gjennom hele filmen opprettholder Tarantino de forskjellige rollefigurenes egne språk fremfor å skifte over til engelsk, slik amerikanske filmer ofte gjør. En annen velkjent historisk markør Tarantino bruker i filmen, er innlemmelsen av «dokumentarklipp» sammen med en fortellerstemme som lærer publikum historiske fakta. Dette skjer i scenen hvor Shosanna planlegger hvordan hun skal sprengte kinoen sin ved bruk av gamle filmruller. Plutselig bryter en fortellerstemme inn, som forklarer hvorfor filmruller er et så farlig våpen. Her klipper Tarantino også inn et falskt «gammeldags» dokumentarklipp for å forsterke den

Tarantino's Attempts at Audience Irritation» i Von Dassanowsky (red.), *A Manipulation of Metacinema*, 231.
³⁵⁹ Lisa Coulthard, «Inglourious Music: Revenge, Reflexivity, and Morricone as Muse in *Inglourious Basterds*» i Von Dassanowsky (red.), *A Manipulation of Metacinema*, 58-62.

belærende effekten.

Tarantino gjør i tillegg narr av skrift som historisk markør ved flere anledninger i filmen. Mens man er vant til at skrift på skjermen fungerer som et slags utdrag fra en historiebok, bruker Tarantino skrift som utdrag fra en tegneserie. Undertitlene hans er for eksempel gule og ikke hvite, slik de vanligvis er. *Basterden* Stiglitz (Til Schweiger) blir introdusert med en gigantisk tegneserieversjon av navnet hans i gule bokstaver, samtidig som bakgrunnsmusikken bryter med den tidligere stemningen i scenen. Hitlers toppfolk som er på kinopremieren (Borring og Göring) blir introdusert ved at navnet deres er skrevet i gul tegneserieskrift på skjermen, med en pil som peker ut hvor de er. Dette bryter ikke bare med virkelighetsillusjonen, men er kanskje enda en referanse til tegneserieversjonene disse karakterene ofte blir fremstilt som i film. Man kan også tolke denne gjennomgående bruken av skrift som en kritikk til skriftens sannhetsrolle generelt. En illustrasjon på dette er *basterdenes* barbariske «merking» av tyskere ved å skjære en svastika i pannen til ofrene sine, satt i kontrast til Landas siviliserte notatblokk. Til tross for den grusomme og usiviliserte fremgangsmåten til Raine, er det ingen tvil om at hans merking av nazister ikke kan misforstås etter at krigen er over. Landa, derimot, er åpen for å bytte til den vinnende siden og omskrive sin historiefortelling, hvis nødvendig. Landas notatblokk kan forstås som «the archive, the legal, historical record», skriver filmteoretiker Chris Fujiwara.³⁶⁰ Dette kan være en kommentar til hvordan de som skriver historie har makt til å skrive om begivenheter, som kan få betydning for hvordan vi oppfatter hendelsen senere.

4.3.4 Fremstillingen av jøder

Tarantinos jøder skiller seg tydelig fra de typiske fremstillingene man er vant til i Holocaust-filmer. Sammenlignet med jødene i *Schindlers liste* kunne de nesten ikke vært mer forskjellige. Ingen av Tarantinos jøder er hjelpeløse, feminiserte jøder som er avhengige av en kristen mann for å redde dem. De har heller ingen klare «jødiske» trekk, verken fysisk eller psykisk. Det er tydelig at Aldo Raine og hans gjeng spiller mer på amerikanske stereotyper enn jødiske. Dette er spesielt synlig i valg av skuespillere. Heller enn å bruke en ukjent, europeisk skuespiller for å gjøre filmen mer «autentisk», har Tarantino valgt Brad Pitt som lederen for spesialenheten sin. Pitt har dessuten en svært bred amerikansk sørstatsdialekt i filmen, og Tarantino gjør et poeng av at ingen av de amerikanske jødene hans kan snakke noen andre språk enn engelsk. Felles for Tarantinos jøder er dessuten at de alle er aktive

³⁶⁰ Chris Fujiwara, «'A Slight Duplication of Efforts': Redundancy and the Excessive Camera in *Inglourious Basterds*» i Von Dassanowsky (red.), *A Manipulation of Metacinema*, 42.

motstandskjempere som tyr til svært voldelige midler for å hevne seg på de tyske nazistene. Dette er en uvanlig fremstilling av jøder i film, trolig fordi det får den effekten at jødene dermed deler mange fellestrekk med sine egne overgripere. I Tarantinos film er dette spesielt synlig og problematisk fordi jødene tydelig liker å påføre fienden smerte, ofte uten at det kan defineres som selvforsvar eller nødverge. Tarantinos jøder blir slik farlig like sine historiske overgripere.

4.3.5 Shosanna

Den første jødiske karakteren vi møter i filmen er Shosanna. Hun er det nærmeste man kommer en hovedperson i filmen, og er den karakteren med mest dybde og individualitet. Som det klassiske offeret i filmen, er Shosanna den publikum sympatiserer med, trolig forsterket av at Tarantino lar publikum bevitne hennes traumatiske fortid i det første kapittelet av filmen.³⁶¹ Hun fungerer også som den publikum kan identifisere seg med, selv om hun deler denne rollen med sin motstander Landa. Ettersom hun er den eneste karakteren publikum får vite bakgrunnshistorien til, er hun også den eneste som har en personlig grunn til å hevne seg på nazistene. Landas brutale nedslaktning av familien hennes gir derfor Shosanna en «legitimitet» som de andre hevntoktene i filmen mangler, hevder litteratur- og filmteoretiker Michael D. Richardson.³⁶² Sammenlignet med de andre statiske og stereotypiske karakterene i filmen, er Shosanna også den som får utvikle seg mest i rollen sin. Hun begynner riktignok som det velkjente feminiserte, jødiske offeret i Holocaust-filmer, før hun bokstavelig talt «escapes the role she was meant to play» og forvandles til en kvinnelige hevnkarakterer som kan minne om Tarantinos egen Beatrix Kiddo i *Kill Bill*.³⁶³ Denne forvandlingen gjør Shosanna til den rake motsetningen av den typiske kvinnelige jøden i Holocaust-filmer, men det gjør henne også vanskeligere å identifisere seg med for publikum, skriver litteratur- og teaterforsker Mimmi Woisnitza i en artikkel om filmen.³⁶⁴ Fra det første kapittelet og fram til det siste, har Shosanna gått fra å være en stereotype til å bli den totalt motsatte. Mot slutten av filmen blir det derfor vanskelig for publikum å sympatisere med den etterhvert så hjerteløse og iskalde, stiliserte karakteren Shosanna er blitt.

Med unntak av hennes distinkte ariske utseende, får Shosanna ingen typisk «fascistiske» trekk, slik vi skal se at *basterdene* får. Tvert imot, Shosanna representerer på mange måter det

³⁶¹ Woisnitza, «Messing up World War II-Exploitation», 271.

³⁶² Michael D. Richardson, «Vengeful Violence: Inglourious Basterds, allohistory, and the inversion of victims and perpetrators» i Von Dassanowsky, *A Manipulation of Metacinema*, 102, 106.

³⁶³ Imke Meyer, «Exploding cinema, exploding Hollywood: *Inglourious Basterds* and the limits of cinema» i Von Dassanowsky, *A Manipulation of Metacinema*, 19.

³⁶⁴ Woisnitza, «Messing up World War II-Exploitation», 271.

motsatte av det nazistiske idealet for kvinner. Hun er ikke underlagt en mann, produserer ingen barn for det tyske riket og er ikke å finne i den kvinnelige sfæren i hjemmet. At hun i tillegg har en svart elsker, eier en kino og oppholder seg i det som ble oppfattet som den maskuline sfæren, forsterker hennes motstandsrolle. Shosannas aktive rolle i filmen strider også i mot den stereotype passive kvinnerollen som dominerer i Hollywood-filmer, der hun i all hovedsak skal fungere som et objekt for menn å kikke på.³⁶⁵ Det er derfor interessant at Shosanna i mesteparten av filmen går i mannsklær, ikke bruker sminke og dessuten står i mot alle menns seksuelle tilnærmelser til henne. Hennes motstandsrolle mot konvensjonelle jøde- og kvinnerepresentasjoner i film forsterkes dessuten av den brutale hevnen hun utøver mot sine fiender.

Tyskprofessor Heidi Schlipphacke skriver i en artikkel om kvinnelige hevnaksjoner i vestlig litteratur og film, at kvinnelig hevn i den vestlige kulturen ofte er fremstilt som mer kompleks enn menns. Dette baserer seg på en oppfattelse om at kvinner har en mer feminin forståelse av hevn enn menn. Mens mannlig hevn ofte er aktiv, utadvendt og basert på en slags «øye for øye»-mentalitet, er kvinnelig hevn innadvendt, selvdestruerende og med en klar bevissthet om at hevnen de utsetter andre for, alltid er minst like skadelig for dem selv.³⁶⁶ Filmteoretikeren Lisa Coulthard har sett på dette i forhold til Tarantinos *Kill Bill*-saga. Hun argumenterer for at hevnheltinnen i disse filmene, Beatrix Kiddo (Uma Thurman), kan tolkes som en tradisjonell kvinnelig hevnfigur. Dette er fordi alle hennes hevnhandlinger til syvende og sist dreier seg om morsinstinkt, som i slutten av filmen fører til at hun gir opp sin karriere som leiemorder og går tilbake til sin tradisjonelle kvinneverole.³⁶⁷ Et annet kjennetegn ved kvinnelige hevnaksjoner er altså at hevnen deres svært ofte går utover de som de elsker mest, som deres egne barn eller menn, mens mannlig hevn oftest går utover en ekstern overgriper. Nettopp dette tradisjonelle familieaspektet er kanskje det vanligste kjennetegnet ved kvinnelig filmhevn, hevder Schlipphacke: «One is (...) hard pressed to find representations of female vengeance that do not seek to reassert the nuclear family at the center of the narrative or that do not concern mothers».³⁶⁸ Hun argumenterer derfor for at det er Shosannas hevn som utgjør det nye elementet i Tarantinos postmodernistiske *pastiche*.³⁶⁹ Selv om hun hevner seg for

³⁶⁵ Se for eksempel Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen* vol. 16, nr.3 (1975).

³⁶⁶ Heidi Schlipphacke, «*Inglourious Basterds* and the Gender of Revenge» i Von Dassanowsky (red.), *A Manipulation of Metacinema*, 121- 125.

³⁶⁷ Lisa Coulthard, «Killing Bill: Rethinking Feminism and Film Violence» i Yvonne Tasker og Diane Negra (red.), *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture* (Durham, N.C: Duke University Press, 2007), 165.

³⁶⁸ Schlipphacke, «*Inglourious Basterds* and the Gender of Revenge», 125.

³⁶⁹ Schlipphacke, «*Inglourious Basterds* and the Gender of Revenge», 127.

drapet på familien sin, overgår hevnen hennes den hun selv ble utsatt for, den har ingen likevekt. Og kanskje enda viktigere, når hun får sin hevn verken gråter hun eller uttrykker sorg, hun *ler rått*. Hun overgår dermed den typiske kvinnelige hevnrollen, «a performance that marries self-destruction with epic, excessive violence».³⁷⁰

4.3.6 Aldo Raine og basterdene

Inspirasjonen til Aldo Raine og *basterdene* er som nevnt hentet fra en rekke B-krigsfilmer som kom på 60- og 70-tallet. Disse filmene skilte seg ut fra flesteparten av krigsfilmene som ble laget de første tiårene etter krigen. De sistnevnte hadde fremstilt andre verdenskrig som en forenklet kamp mellom de heroiske allierte og de demonisk onde nazistene, der de skitne realitetene på slagmarken ofte havnet i bakgrunnen for en romantisk sidehistorie eller lignende. I B-filmene kom denne brutaliteten i fokus, ofte på sensasjonelt vis med mange grafiske fremstillinger av vold og død. Anti-heltene i disse filmene var dessuten ofte utskudd i samfunnet, gjerne kriminelle og emosjonelt ustabile personer som ble sendt i krigen i bytte mot benådning for sine tidligere ugjerninger.³⁷¹ Sentralt i disse filmene var soldatenes kriminelle bakgrunn, fordi den fungerte som en rettferdiggjøring av den brutaliserte volden også på de alliertes side. Ettersom hovedpersonene ikke var «vanlige» amerikanske soldater, kunne man dermed godta deres barbariske voldshandlinger uten at de alliertes moralske legitimitet ble rokket ved. Det var derfor en naturlig følge at alle de umoralske brigademedlemmene døde i kampen, slik at de allierte beholdt sin moralske overhånd også etter krigen.³⁷² Et annet poeng er at begge krigsfilmtypene som regel utelukket referanser til det jødiske folkemordet. Derimot er det ofte et tydelig anti-rasistisk budskap i mange av disse, slik som den originale *Inglorious Bastards* «with the multi-cultural and multinational Bastards representing an ideological rebuff to the racial tenets of their Aryan adversaries».³⁷³

Filmteoretikeren Michael D. Richardson peker på en viktig forskjell mellom Tarantinos film og de filmene han hentet inspirasjon fra. Tarantinos anti-helter er nemlig amerikansk-jødiske soldater. Dette kan fremstå som en mer legitim bakgrunn for nåtidens publikum, ettersom vi vet at jødene «fortjener» å hevne seg på nazistene. Denne hevnen er dessuten ikke bare historisk, men også filmhistorisk. Noen teoretikere, som Imke Meyer, hedret derfor Tarantino for å frigjøre de overbrukte og klisjéfylte stereotypene som jødene og nazistene har fått i

³⁷⁰ Schlipphacke, «*Inglourious Basterds* and the Gender of revenge», 127-129.

³⁷¹ Richardson, «Vengeful Violence», 98-99.

³⁷² Richardson, «Vengeful Violence», 100.

³⁷³ Matthew Boswell, *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 173.

Hollywood-filmer. Hollywood har blitt avhengig av å bruke nazistene som bildet på den absolutte ondskapen, mens jødene har blitt fanget i den totalt motsatte rollen: som det uskyldsrne, evige offeret. Ved å gi jødene makten til å kjempe tilbake mot sin symbolske rolle som offeret i både historien og filmhistorien, konfronterte Tarantino «Hollywood with its instrumentalization of the Holocaust for the mere purpose of «good» storytelling», skrev Meyer.³⁷⁴

Richardson var en av flere teoretikere som så på konsekvensene av dette i et historisk perspektiv, fremfor bare i et filmhistorisk. Da er Tarantinos jødiske hevntokt mer problematisk. Den moralske legitimiteten til Tarantinos anti-helter er tross alt kun basert på deres (heller tvilsomme) jødiske identitet, hevder han. Denne legitimiteten svekkes ytterligere ved at jødene hevner seg for noe som ennå ikke har skjedd. *Basterdenes* manglende moralske autoritet skyldes delvis at de blir introdusert til publikum i 1941, før de kunne vite om de endelige følgene av nazistenes jødepolitikk, som gassingene av millioner av jøder i konsentrasjonsleirene. Likevel er de fremstilt som om de hevner seg for det de bare kunne visst i ettertid.³⁷⁵ Dette bør ikke tas for bokstavelig, ettersom Tarantino åpenbart ikke forsøker å være historisk korrekt i filmen sin, men *basterdenes* blodlyst og hevngjerrighet forblir en moralsk utfordring fordi de fremstilles farlig likt sine egne historiske overgripere.

Den andre grunnen til *basterdenes* manglende moralske legitimitet er deres hevnmetoder. Den barbariske nedslaktingen av nazistene er en høyst uvanlig hevnmetode for «den gode» siden i Hollywood-filmer, fordi den gjenspeiler fiendens ubarmhjertighet og sadisme. Som vi så over, var det vanlig å legitimere de alliertes brutale metoder ved å la en gjeng kriminelle utskudd ta seg av denne siden av krigføringen. Tarantino lar ikke publikum slippe unna med å «unnskyld» de brutale jødene som en gjeng kriminelle psykopater som alle dør før filmen er omme, slik at verden kan gå tilbake til sitt sedvanlige svart-hvitt-univers. Hans film er en gråson fra begynnelse til slutt, noe som kan leses som en utfordring til det enkle skillet mellom de gode og de onde i Hollywood-universet, hvis man følger Meyers argumentasjonsrekke. Men for Richardson og andre kritikere forble dette det mest problematiske elementet i Tarantinos film. I denne kritikken ligger mange av de mest alvorlige og tungtveiende argumentene mot filmen og dens bruk (eller misbruk) av historien. Det er også en kritikk som kan knyttes til Des Pres tredje regel om at Holocaust må fremstilles på en seriøs måte.

³⁷⁴ Meyer, «Exploding Cinema, Exploding Hollywood», 18-19.

³⁷⁵ Richardson, «Vengeful Violence», 102 og Schlipphacke, «*Inglourious Basterds* and the Gender of Revenge», 120.

4.4 Den tredje regelen: Rollebytte

Richardson var ikke den eneste teoretikeren eller filmanmelderen som var kritisk til Tarantinos postmoderne rollespill. Selv om *Inglourious Basterds* behandling av historien generelt møtte mindre motstand enn *Schindlers liste* og *Livet er herlig* hadde gjort, var kritikken den fikk til gjengjeld svært kraftfull. I tillegg utgjorde dette fåtallet av kritikere mange av samtidens mest prominente filmanmeldere og teoretikere, skriver Herzog.³⁷⁶ Sentralt i deres kritikk var spørsmålet om Tarantino gikk fascistenes ærend ved å gjøre jøder om til overgripere og nazistene om til «ofre». Faren var, som Richardson skrev, at Tarantino reproduserte tiltrekningen av en fascistisk, voldelig estetikk, og ved å bytte om på rollene underminerte de etiske standardene som historisk sett skilte de virkelige jødene fra nazistene.³⁷⁷

En annen kritiker som tok for seg dette var Daniel Mendelsohn, en kjent jødisk intellektuell og forfatter, som i sin anmeldelse av filmen illustrerer hvordan Tarantinos jødiske hevnnarrativ ikke bare omgjør jødene til overgripere, men også gjør de farlig lik de historiske nazistene:

In history, Jews were repeatedly herded into buildings and burned alive (...), in *Inglourious Basterds*, it's the Jews who orchestrate this horror. In history, the Nazis and their local collaborators made sport of human suffering; here, it's the Jews who take whacks at Nazi skulls with baseball bats (...). And in history, Nazis carved stars of David into the chests of rabbis before killing them; here, the «basterds» carve swastikas into the forehead of those victims whom they leave alive.³⁷⁸

Men, skriver han, disse skurkene var ekte, historien var ekte, og følelsen vi i ettertid har om dem og det de gjorde er ekte og har virkelige konsekvenser. Vil vi at publikum skal heie på «a revenge that turns Jews into carboncopies of Nazis, that makes Jews into «sickening» perpetrators?». I hans tolkning gjør Tarantino det totalt motsatte av hva jøder etter krigen har forsøkt å gjøre, som har vært å informere og minnes hendelsen for at slike overgrep ikke skal skje igjen. Med Tarantinos film skjer det igjen, men med jødene som overgripere.³⁷⁹

Richardson hevdet at det også var andre egenskaper som ble byttet om, som ironisk nok førte til at nazistene ble mer like sine jødiske motparter og omvendt. Et typisk «jødisk» trekk som

³⁷⁶ Herzog, «What Shall the History Books Write?», 274.

³⁷⁷ Richardson, «Vengeful Violence», 95.

³⁷⁸ Mendelsohn, «When Jews Attack».

³⁷⁹ Mendelsohn, «When Jews Attack».

byttes om i filmen er deres urbane og kosmopolitiske trekk. Det er ikke jødene i filmen som kan snakke flere europeiske språk flytende eller har et godt språkøre, men de sjarmerende tyskerne som Landa, Hammersmark og Hellstrom. I tillegg kan Aldo Raine sammenlignes med en typisk fascistisk lederfigur, i følge han. Dette er fordi han krever total lydighet fra sine soldater, i tillegg til at han ikke viser noen tegn til romantiske tilbøyeligheter i filmen.³⁸⁰

Denne undertrykkingen av seksualitet er i følge den amerikanske skribenten og samfunnsdebattanten Susan Sontag typisk for nazistisk kunst: «The erotic is always present as a temptation, with the most admirable response being a heroic repression of the sexual impulse».³⁸¹ Richardson mente også at Tarantinos film kunne illustrere mer allmenne fascistiske idealer i kunst, som Sontag skrev om i den samme artikkelen:

More important, it is generally thought that National Socialism stands only for brutishness and terror. But this is not true. National Socialism—more broadly, fascism—also stands for an ideal, and one that is also persistent today, under other banners: the ideal of life as art, the cult of beauty, the fetishism of courage, the dissolution of alienation in ecstatic feelings of community; the repudiation of the intellect; the family of man (under the parenthood of leaders).³⁸²

Derfor argumenterte mange kritikere for at Tarantino videreførte farlige fascistiske holdninger i filmen. For å se nærmere på dette, vil jeg nå ta for meg hvordan nazistene ble fremstilt i filmen.

4.4.1 «Nazi aint got no humanity»: Nazistene i filmen

Når det gjelder tyskere i filmen, er Tarantino mer nyansert i sin fremstilling enn det man skulle forventet. Med unntak av de historiske karikaturene Hitler og Goebbels, samt erkeskurken Landa, er flere av tyskerne fremstilt på en nærmest sympatisk måte. Gjengen med tyske soldater som tilfeldigvis befinner seg i baren hvor Bridget Von Hammersmark skal møte *Basterdene* og Hicox i, er fremstilt som vanlige mennesker som lever i en turbulent tid, heller enn aggressive okkupanter. Det samme gjelder flere av de unge tyske soldatene som blir fanget av *Basterdene* i filmens andre kapittel. Den tyske soldaten som sier seg villig til å gi informasjon til *Basterdene* fremfor å bli slått i hjel med en baseballkølle, er fremstilt som en sympatisk ung mann som publikum synes synd på. Han er den vanlige, uskyldige unggutten som er sendt i en krig han ikke tror på, men som han deltar i som en plikt til fedrelandet sitt.

³⁸⁰ Richardson, «Vengeful Violence», 104.

³⁸¹ Susan Sontag, «Fascinating Fascism», *The New York Review of Books* 6. februar 1975: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1975/feb/06/fascinating-fascism/?pagination=false> (nedlastet 30. oktober 2012).

³⁸² Sontag, «Fascinating Fascism».

Han vekker ikke bare sympati fordi han er så menneskelig, men trolig også fordi vi er vant til at denne typen rollefigurer er på «vår» side, som tapre, unge soldater som kjemper mot urettferdighet og ondskap. I motsetning til Aldo Raines påstand om at «Nazi aint got no humanity», er faktisk noen av de mest humane karakterene i filmen på den nazistiske siden.

Dette gjelder ikke minst Fredrick Zoller, den tyske krigshelten som spiller seg selv i propagandafilmen *Stolz der Nation*. Zoller er den eneste karakteren i filmen som tydelig er ukomfortabel med bruken av vold som underholdning, noe han demonstrerer med å gå ut fra kinosalen under åpningsvisningen av filmen. Han er også en av de eneste karakterene som viser menneskelige følelser i sin håpløse forelskelse i Shosanna. Kritikere som Imke Meyer og Oliver Speck tolket dette som en måte å gjøre seerne oppmerksomme på hvordan skillet mellom de gode og de onde i vanlige Hollywood-filmer bare viser den ene siden av historien. Dette gjelder spesielt i krigssituasjoner hvor begge side begår overgrep. Ved å snu på rollene i filmen, kommenterer Tarantino hvordan Hollywood-filmer også benytter seg av fascistiske propaganda-teknikker i sitt svart-hvite moralske univers. Propagandafilmen i filmen er strukturelt sett ikke annerledes enn en typisk action-film fra Hollywood³⁸³, og en typisk amerikansk krigsfilm som Spielbergs *Saving Private Ryan* kunne potensielt ha vært den perfekte nazistiske propaganda-filmen hvis rollene ble byttet om, skriver filmteoretiker Oliver C. Speck.³⁸⁴ Men samtidig som *Inglourious Basterds* unngår den typiske Hollywood-konvensjonen mellom de «gode» og de «onde», er dens humanisering av nazistene høyst problematisk fordi den kan føre til at publikum sympatiserer med nazistene fremfor jødene. Fordi Tarantino mangler en reell kritisk distanse til det den representerer, ender han til syvende og sist opp med å videreføre og legitimere den politikken og historiske virkeligheten som han gjør narr av, hevdet blant andre Richardson.³⁸⁵

4.4.2 Fascinerende fascisme

Ettersom alle Tarantinos rollefigurer spiller på tidligere filmatiske representasjoner, er det ingen overraskelse at erkeskurken i filmen er en svært grundig gjennomført nazi-skurk. Hans Landa har fra alle hold blitt hedret for sin svært karismatiske rolle. Men sett bort ifra Christoph Waltz glitrende skuespillerprestasjoner, har meningene om Landas posisjon i filmen vært delte. Tarantino beveger seg ut på gyngende grunn ved å gi publikum en så sjarmerende nazist i en av hovedrollene, uten at noen av de andre karakterene kan nå opp til hans

³⁸³ Meyer, «Exploding Cinema, Exploding Hollywood», 23.

³⁸⁴ Oliver C. Speck, «Is Tarantino Serious? The Twofold Image of the Auteur and the State of Exception» i Von Dassanowsky (red.), *A Manipulation of Metacinema*, 198.

³⁸⁵ Richardson, «Vengeful Violence», 108.

tiltrekningskraft. For Manohla Dargis, anmelderen av filmen i *The New York Times*, er den alvorligste feilen med *Inglourious Basterds* nettopp dette: «its giddy, at times gleeful embrace and narrative elevation of the seductive Nazi villain».³⁸⁶ Dargis skriver videre at hun er innforstått med filmens referanser til tidligere «Cartoon Nazis» og «fascinerende fascister», og dens avstand fra det historiske til fordel for det rent filmatiske. *Inglourious Basterds* er «simply another testament to his movie love», skriver hun, men problemet forblir at «by making the star attraction of his latest film a most delightful Nazi, one whose smooth talk is as lovingly presented as his murderous violence, Mr. Tarantino has polluted that love».³⁸⁷

De «fascinerende fascistene» Dargis nevner er hentet fra den allerede nevnte artikkelen av Susan Sontag som heter «Fascinating Fascism». I denne artikkelen tok hun tok for seg det hun så som en foruroligende tendens i tiden, der nazistiske symboler og uniformer ble brukt som erotisk fantasi for publikum. «Why has Nazi Germany, which was a sexually repressive society, become erotic? », spør hun om i denne artikkelen, der hun blant annet refererer til de italienske kunstfilmene *the Damned* (1969) og *the Night Porter* (1974). Også Saul Friedländer stilte seg svært kritisk til dette i boken *Reflections of Nazism: an Essay on Kitsch and Death* fra 1984.³⁸⁸ Hans analyse er ikke bare basert på seksualiserte fremstillinger av nazistene, men er en generell behandling av konsekvensene av å estetisere nazismen i film. Selv i filmer som forsøker å forklare eller problematisere fascismens appell, som regissørene av de ovennevnte filmene gjorde, er faren stor for at de reproducerer denne tiltrekningen, mente Friedländer. Denne potensielt farlige fascinasjonen for nazismen har fortsatt fram til vår tid, og er fortsatt svært synlig i filmatiske fremstillinger av nazister.

Disse innebygde farene ved å utforske den «fascinerende fascismen» i film, vil jeg hevde er en av de viktigste argumentene som ble rettet mot Tarantinos film. Dette kan på den ene siden føre til en forherliggjøring av nazismen, eller på den andre siden føre til en ufarliggjøring av det som historisk sett var dødelig alvor. Men det er også mulig å tolke Tarantinos film som en kommentar til disse tendensene, fremfor en videreføring av dem.

4.4.3 Hans Landa

Inglourious Basterds refererer til mange av konvensjonene som preget de europeiske

³⁸⁶ Manohla Dargis, «*Inglourious Basterds* (2009): Tarantino Avengers in Nazi Movieland», *New York Times* 20. August (2009): http://movies.nytimes.com/2009/08/21/movies/21inglourious.html?pagewanted=all&_r=0 (nedlastet 15. oktober 2012).

³⁸⁷ Dargis, «Tarantino Avengers in Movieland».

³⁸⁸ Friedländer, *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death* (New York: Harper and Row, 1984).

kunstfilmene og exploitation-filmene om nazi-Tyskland fra 70-tallet, som Susan Sontag og Saul Friedländer stilte seg svært kritiske til. Derfor kan det sies at den viderefører en attraksjon og fascinasjon for fascismen. Det tiltrekkende ved Tarantinos nazister er basert på den totale maktposisjonen de besitter, deres brutale og sadistiske, men samtidig veltalende og sjarmerende, personligheter, i tillegg til at de bruker det som i dag anses som sadomasosistiske klesplagg. Landas sadistiske karakter og totale maktposisjon over (spesielt de kvinnelige) karakterene i filmen, viderefører slik den erotiske appellen til nazismen, der skinnfrakken hans er en åpenbar referanse til fetisjeringen av nazi-uniformer. Tarantino bruker også nazi-ikonografi for å gjenskape den glamorøse, dekadente atmosfæren man har blitt vant til i en rekke filmer om nazismen, det Mathew Boswell kaller «a long cinematic tradition of Nazi kitsch», best illustrert under premiefesten for propagandafilmen i Shosannas kino.³⁸⁹

Hans Landa er prakteksempelet på dette, og han er farlig tiltrekkende i filmen. Det er ingen av de andre karakterene slår hans intelligente, sjarmerende, elegante og urovekkende sympatiske rolle. Anmelderen fra *The New York Times* fremhevet dette som problemet med Landa:

Landa simply has no equal in the film, no counterpart who can match him in verbal dexterity and charisma (...), Mr. Pitt gets off some funny lines, particularly when he's pulling his Southern-flavored vowels out like chewed gum, but the character is too broadly drawn to carry weight. The same holds true of Ms. Laurent, a pretty face who all but slides off the screen.³⁹⁰

Dette er tydelig i prisene filmen vant, ettersom det var Christoph Waltz som vant de mest prestisjetunge prisene, og hans rolle var den som ble mest kritikerrost av både tilhengere og motstandere av filmen. Landa får mye plass i filmen og er den karakteren vi følger fra begynnelsen til slutten av filmfortellingen, noe som fører til at publikum bevisst eller ubevisst trolig identifiserer seg med han. Dette kan oppfattes som en videreføring av en fascinasjon for nazistene, men den kan også forstås på en annen måte.

Litteratur- og filmprofessor Imke Meyer argumenterer for at mangelen på en reell likemann i filmen «repeatedly confronts the spectator with his or her own problematic pleasure in seeing this SS man dominate both the screen and his victims», nettopp fordi publikum ikke kan

³⁸⁹ Boswell, *Holocaust Impiety*, 178-179.

³⁹⁰ Dargis, «Tarantino Avengers in Nazi Movieland».

gjemme seg bak en mer positiv rollemodell. Som en følge av at Tarantinos film nekter oss et slik moralsk tilfluktssted tvinger han publikum til å «face up to our fascination with evil, and to the erotic charge with which we invest in it».³⁹¹ Dette betyr ikke nødvendigvis at Landa er den eneste publikum kan eller vil identifisere seg med i filmen, men Tarantino gjør det klart i slutten av filmen at han har fristet publikum til å være medansvarlig i Landas og nazistenes aggressive, sadistiske og brutale menneskesyn. I den siste scenen i filmen, da Aldo «the apache» merker Landa med svastikategnet, er kameravinkelen plassert fra Landas synspunkt, slik at Landa og publikum ser opp på Aldo Raine som merker Landa og oss med svastikategnet. I denne scenen er vi fanget i Landas posisjon og det er her Tarantino gjør det klart hvordan han har lurt oss til å være medsammensvorne med nazistene i filmen. Dette blir enda tydeligere når man ser på hvordan Tarantino fremstiller vold i filmen.

4.4.4 Vold

Til å være en tre timers lang Tarantino-film som tar for seg andre verdenskrig, er *Inglourious Basterds* ikke så voldelig som man skulle forventet. Filmen er i filmanmelder James Hobermans ord: «as much talk-talk as bang-bang».³⁹² Det er også få scener som inneholder eksplisitt vold, selv om de scenene som faktisk gjør det er svært grafiske og brutale. I tillegg er volden i *Inglourious Basterds* på mange måter mer realistisk enn den svært stiliserte volden i noen av hans tidligere filmer, slik som *Kill Bill*-filmene. De mest kontroversielle av disse er scenen hvor «the bear Jew» slår i hjel en nazistisk sersjant med en baseballkølle, til jubel og latter fra de andre *basterdene*, de gangene vi får se *basterdene* skalpere nazister, og kinoscenen på slutten av filmen. Tarantino har blitt kraftig kritisert for sin voldsbruk i sine tidligere filmer, men denne gangen var motstanden om mulig enda mer kraftfull fordi Tarantino behandlet historisk vold. Tre sider ved voldsbruken i *Inglourious Basterds* ble spesielt kommentert av hans kritikere; at filmpublikummet hans opplever historisk vold som underholdning i filmen hans, at filmen viderefører en fascistisk glorifisering av vold og død, og at det er jødene som utfører disse brutale voldshandlingene og tydelig nyter det.

En som var svært kritisk til Tarantinos voldsbruk i filmen var Michael D. Richardson, som summerer opp et av hovedstandpunktene som ofte går igjen i kritikken av Tarantinos filmer. Tarantinos bruk av vold, skriver han:

³⁹¹ Meyer, «Exploding Cinema, Exploding Hollywood», 24.

³⁹² James L. Hoberman, «Quentin Tarantino's *Inglourious Basterds* Makes Holocaust Revisionism Fun», *The Village Voice* 18. August (2009): <http://www.villagevoice.com/2009-08-18/film/quentin-tarantino-s-inglourious-basterds-makes-holocaust-revisionism-fun/> (Nedlastet 15. oktober 2012).

Does not challenge viewers, but rather soothes the initial revulsion to witnessing such brutal actions. (...) the violence depicted in Tarantino's films, is, to use a formulation coined by writer Devin McKinney, «weak». (...) in Tarantinos films, violence, no matter how graphic, always remains superficial in that neither victim, nor victimizer is a figure of identification for the viewer, who remains at a cool distance.³⁹³

Han skriver videre at den postmoderne måten Tarantino ofte viser vold på, ved å spille ironiske popsanger i bakgrunnen, skifte til svart-hvitt-film eller tegneserieanimasjon, og ved bruken av humor i disse scenene, videre forsterker publikums distansering fra volden. Dette «relieves the audience of its discomfort with the brutality of the images and induces an enjoyable aesthetic experience».³⁹⁴ Richardson konkluderer med at det er den «svake» volden som også kjennetegner *Inglourious Basterds* fordi Tarantino mislykkes i å skape en kritisk distanse mellom sin egen film og de filmene han har hentet inspirasjon fra: «Instead of turning the tables on the Nazis and the Nazi film, it replicates them and in doing so, legitimates that which it seeks to devalue».³⁹⁵ Dette er argumenter som er spesielt relevante i Tarantinos første «historiske» film og må derfor undersøkes nærmere. I motsetning til Richardsons argumenter, vil jeg påstå at Tarantinos nyeste film utfordrer seernes overfladiske forhold til vold i film, og med vilje ødelegger for den nytelsen eller behagelige estetiske opplevelsen de kunne fått ut av filmen.

4.4.5 «Watchin' Donny beat Nazis to death is the closest we ever get to goin' to the movies»

I en av de mest brutale scenene i filmen, sier Raine at det nærmeste *Basterdene* noensinne kommer til å gå på kino, er gjennom å se Donny Donnowitz (Eli Roth) slå i hjel nazister. Dette er åpenbart nok en kommentar til film i Tarantinos *metafilmatiske* verk, men mest av alt er det en kommentar til *hvordan* vi ser på film. Det er her teoretikere som Alexander D. Ornella argumenterer for at Tarantino bryter med sin tilsynelatende ukritiske og uansvarlige holdning til film, og snur denne mot oss som publikum. For er ikke vi på kino nettopp for å se Donny slå nazistene i hjel?³⁹⁶ Fordi man er vant til at Tarantinos filmer er postmodernistiske filmer som bruker vold som underholdning, er det ikke umulig at Tarantino spiller på dette for å lure publikum inn i kinosalen til forventningene om nok en typisk Tarantino-film. I det vi er sperret inne i kinosalen, ikke ulikt nazistene i slutten av filmen, er vi konfrontert med våre holdninger til vold og ondskap i film, fordi Tarantino ikke lar oss distansere oss fra volden

³⁹³ Richardson, «Vengeful Violence», 105.

³⁹⁴ Richardson, «Vengeful Violence», 106.

³⁹⁵ Richardson, «Vengeful Violence», 108.

³⁹⁶ Ornella, «Disruptive Violence», 233.

denne gangen.³⁹⁷ I *Inglourious Basterds* er vi delaktige, ikke minst fordi vi lar oss sjarmere av Landa og fordi vi «heier på» *basterdene* og Shosanna. Tarantino bruker tre teknikker for å gjøre publikum oppmerksomme på dette. Den første er ved å la oss identifisere oss med overgriperne, den andre er ved å bytte om på nazistene og jødene i filmen, og den tredje er ved å bygge opp forventningene våre til brutale voldsscener, for så å frarøve oss tilfredsstillelsen ved disse, enten ved å trekke oss bort fra klimakset, eller ved å gi oss det på en så overdreven måte at en slik tilfredsstillelse blir umulig å oppnå.

Tarantino gjør dette klart allerede i det første kapittelet av filmen. Landas massakrering av Shosannas familie, som er den eneste scenen i hele filmen hvor seerne får «se» nazistene likvidere jøder, får publikum se alt bortsett fra blodbadet under golvplankene. Dette er høyst uvanlig «for a director who is notorious for «showing everything» in death and torture scenes», skriver filmteoretiker John Steinmetz.³⁹⁸ Han hevder i denne sammenhengen at det har oppstått en egen filmsjanger i Hollywood som man kan kalle Holocaust-sjangeren, der et av kjennetegnene ved en Holocaust-film er dens oppfordring til å se på Holocausts grusomheter. Ved at Tarantino nekter publikum dette, kommenterer han «the *desire* among American movie-going audiences to ‘see everything’ of the Holocaust. (...) As the film continues, this incitement is mobilized again and again, with two fundamental changes: everything is shown, and the victims are Nazis».³⁹⁹ I hvert kapittel bruker Tarantino lignende teknikker for å forsikre seg om at seeren ikke oppnår noen form for *katarsis*, men heller sitter igjen med en utilfreds følelse, og kanskje med en bitter ettersmak i munnen, skriver Ornella.⁴⁰⁰ Etter å ha ødelagt for publikums kikkerfantasi i det første kapittelet, bygger han igjen opp til en vold- og blodsorgie i neste kapittel. Dette kapittelet skiller seg fra det første, fordi volden denne gangen utøves mot «de onde», og fordi det er basert på den brutale B-krigsfilmsjangeren, som defineres av sine brutale og eksplisitte voldsscener. Den scenen jeg skal ta for meg er den kjente «balltre-scenen», der den legendariske Donny «The Bear Jew» slår i hjel en nazi-offiser med et balltre.

I denne scenen befinner vi oss i en slags romersk gladiatorarena hvor *Basterdene* har tatt en tysk militærtropp til fange. Gladiatorreferansen er sannsynligvis ment som en dårlig skjult allusjon til måten Caesars masser lot seg underholde av brød og sirkus, og som en

³⁹⁷ Ornella, «Disruptive Violence», 229.

³⁹⁸ Steinmetz, «The Problem of Evil in American Cinema», 6.

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Ornella, «Disruptive Violence», 216.

sammenligning av dagens filmpublikum med romertidens gladiatortilskuere. Raine tar til og med fram en bit med brød i det «underholdningen» begynner. Her introduseres «The Bear Jew», et passende navn for et gladiatorbeist og skremmende jøde. Problemet er bare, som Ornella påpeker, at «The Bear Jew» ikke lever opp til våre forventninger.⁴⁰¹ Etter en endeløs ventetid kommer Donny endelig til syne, men han er verken stor, kraftig eller monstrøs. Tvert om er han en hengslete, pubertal amerikansk baseballgutt, med pipende stemme og et urovekkende forhold til vold. Den skarpe kontrasten til hans nazistiske offer, som tappert møter døden og har fått medaljen sin for taperhet i krig, skaper en bitter ettersmak for tilskueren. Tarantinos fremstilling av den nazistiske offiseren er interessant fordi den kan sies å reprodusere vår fascinasjon for fascister, i det den kjekke, ariske og heroiske tyske soldaten i saktefilm introduseres med heltemodig musikk i bakgrunnen. Men denne manipulasjonen av publikums følelser fullføres ikke som en typisk nazistisk glorifisering av heltemot og død, ettersom offiser Rachtmans (Richard Sammel) død er et stort antiklimaks. I tillegg setter det fokuset på det skarpe skillet mellom de gode og de onde som vi er vant til i amerikanske Hollywood-filmer, spesielt hvis de inneholder nazister. For hvem er egentlig overgriperen i denne scenen? Og bør ikke Rachtmann være en uforklarlig ond nazist som fortjener det han får?⁴⁰² Dette fører til at publikum trolig opplever en form for ubehag da volden de har ventet på endelig kommer. Og ikke nok med det, også her tar Tarantino bort den fulle «gleden» av showet. Så snart volden har begynt, lar han kameraet trekke seg bort fra den eksplisitte og brutale volden slik at vi bare får se den fra lang avstand.⁴⁰³ På denne måten blir vi frarøvet den «velfortjente» volden vi har ventet på, og gjøres igjen oppmerksomme på «gladiatortribunen» vi befinner oss i, der vi kan speile oss selv i *Basterdenes* motbydelige og entusiastiske reaksjoner på de brutale voldshandlingene.

Den andre viktige scenen som forstyrrer publikums distanserte forhold til voldshandlingene på skjermen, er scenen hvor nazistene blir brent levende i Shosannas kino. Dette er scenen hele filmen er bygd opp mot, og er kan hende den scenen som flest har gledet seg til. Men heller ikke her lar Tarantino publikum slippe unna. Denne gangen er vi plassert i en kinosal, noe som er en enda mer direkte referanse til Tarantinos eget publikum. I denne scenen får vi se Hitler, Goebbels og resten av den fullpakkede salen fryde seg over volden de ser på kinoskjermen. Ikke lenger etterpå byttes rollene om, og det er Hitler, Goebbels og nazistene

⁴⁰¹ Ornella, «Disruptive Violence», 232.

⁴⁰² Ornella, «Disruptive Violence», 232-233.

⁴⁰³ Kligerman, «Reels of Justice», 152.

som er under angrep, og *vi* som flirer av dem. «Only a thoughtless viewer will not see him or herself reflected in shots of Hitler cackling as he watches Americans being slaughtered in *Nation's Pride*», skriver Ben Walters om denne scenen i filmmagasinet *Film Comment*.⁴⁰⁴ At vi nå sitter og flirer av at jødene dreper Hitler og de onde nazistene, kan ikke unnskyldes med at vi er bedre enn dem og at de fortjener det. Tvert imot, det gjør oss *som* dem.⁴⁰⁵ Og som Todd Herzog legger til: «And only a thoughtless director would fail to see the connection between the film's final line in which Lt. Aldo Raine announces 'I think this might just be my masterpiece' (...) and Zoller's earlier statement that Goebbels 'thinks this is his finest film yet'». ⁴⁰⁶ Denne setningen sier Aldo Raine da han merker Landa (og oss) med hakekorset, og er også det siste som blir sagt før rulleteksten kommer. Derfor tolker blant annet Schlipphacke dette som «an allusion to the director's own satisfaction with his film project». ⁴⁰⁷ Men den kan også tolkes som en innrømmelse fra Tarantinos side, der han gjør det klart at også han har misbrukt filmens makt og propagandiske potensiale.

En annen metode Tarantino bruker for å gjøre denne scenen ubehagelig for filmpublikummet, er at han overdriver volden i denne scenen i en slik grad at det blir en kunstig parodi. Hans filmatiske hevn er basert på samme prinsipp som refrenget i filmmusikken som introduserer det siste kapittelet: «Putting out Fire with Gasoline». Hitlers død er prakteksempelen på dette. Øyeblikket alle har ventet på er unektelig en voldsorgie, men den er det i så stor grad at den kan virke mot sin hensikt. Den absolutte ondskapen er ikke bare død på slutten av filmen, den er «kaputt», som Georg Seeßlen skrev i sin anmeldelse av filmen for tyske *Der Spiegel*.⁴⁰⁸ Dette har ikke bare følger for publikums forhold til vold i film generelt, men også til den fascistiske glorifiseringen av død, som Friedländer blant annet skrev om. Tarantino tar her avstand fra en romantisering og mytologisering av Hitlers død fordi han nekter Hitler en verdig bortgang, i Seeßlens ord, «the film does not even grant him a great exit, no fade-out, no freeze frame, no last gaze into the camera, no insert and no grandiose music». ⁴⁰⁹ Tarantinos filmatiske Holocaust blir, som mange andre voldsscener i filmen, nok et antiklimaks.

4.4.6 What shall the history books read?

Spørsmålet Hans Landa stiller *Basterdene* på slutten av filmen, er en ironisk kommentar til

⁴⁰⁴ Ben Walters, «Debating *Inglourious Basterds*», *Film Quarterly* vol.63, nr. 2 (vinter 2009), 22.

⁴⁰⁵ Ornella, «Disruptive Violence», 235.

⁴⁰⁶ Herzog, "What Shall the History Books Read?", 279.

⁴⁰⁷ Schlipphacke, "The Gender of Revenge", 130 og Richardson, "Vengeful Violence", 107.

⁴⁰⁸ Seeßlen sitert i Meyer, «Exploding Cinema, Exploding Hollywood», 28.

⁴⁰⁹ Ibid.

hvordan historie ofte har blitt misbrukt, både skriftlig og visuelt. Det er ikke tilfeldig at det er Landa, som på dette tidspunktet i filmen fortsatt har makt nok til å definere seg selv som en vinner i historien, som stiller dette spørsmålet. I Tarantinos kontrafaktiske historie er det historiens tapere som slår tilbake, fra kvinner, til jøder, til indianere, slaver og mørkhudede.

Film, som Tarantino er fullt klar over, har heller ikke vært et uskyldig medium i behandlingen av historiske hendelser. Film er det mediet som kan kopiere virkeligheten på den mest nøyaktige måten. Samtidig skiller historiefilmer seg fra historiebøker ved måten de får publikum til å føle og oppleve fortiden på: «using image, music, and sound effect along with the spoken (...) word, the dramatic film aims directly at the emotions».⁴¹⁰ Dette gjelder ikke bare historiefilmer, men generelt for alle filmer. Dette doble potensialet i filmens særegne kraft ble oppdaget tidlig i filmens historie, spesielt fordi mediet var såpass nytt at dens fremstillinger ble oppfattet som mer autentiske enn de nødvendigvis var. Både Lenin, Stalin, Goebbels og Hitler var klare over filmens makt, og film var derfor kontrollert av staten og brukt som et propagandaverktøy i deres regimer. Film ble også brukt som en integrert del av krigsinnsatsen, og ikke bare som underholdning og virkelighetsflukt for massene. Til og med på slutten av krigen da det ble mer og mer åpenbart at Tyskland ikke kom til å vinne, investerte Goebbels store mengder penger og tid for å lage storproduksjonen *Kolberg* (1945), som handlet om prøyssernes tapre og vellykkede motstand mot Napoleons invasjonsstyrker i 1907. En slik fornektelse av virkeligheten til fordel for en bedre filmvirkelighet, viser troen Goebbels hadde på filmens makt.⁴¹¹

Propagandafilmen i *Inglourious Basterds* er en referanse til propagandafilm i det tyske riket, og andre propagandafilmer i filmhistorien. Tarantino stjeler for eksempel ikoniske bilder fra den kjente sovjetiske filmen *Panserkrysseren Potemkin* (1925) til flere scener i sin fiktive propagandafilm. Han nevner også den berømte tyske kvinnelige filmskaperen og skuespilleren Leni Riefenstahl flere ganger i filmen, som blant annet lagde den mest kjente (og beryktede) tyske propagandafilmen, *Triumph des Willens* (1935). Filmen er dessuten full av referanser til andre filmer som vanligvis ikke defineres som propagandafilmer, men som likevel reflekterer ideologiske samfunnsholdninger i tiden, hevder filmteoretiker William Brown.⁴¹² Han viser til flere scener som problematiserer Hollywoods rasistiske filmtradisjon,

⁴¹⁰ Rosenstone, *History on Film*, 16.

⁴¹¹ Boswell, *Holocaust Impiety*, 178.

⁴¹² William Brown, «Counterfactuals, Quantum Physics, and Cruel Monsters in Quentin Tarantino's *Inglourious*

som han mener Tarantino sammenligner med nazistenes rasistiske menneskesyn. Et eksempel er scenen hvor de tysktalende *basterdene*, dobbeltagenten Von Hammersmark og den engelske agenten Hicox spiller en identitetsgjettelek med SS-majoren Hellstrom. Her har Hellstrom en lapp med «King Kong» i pannen, og skal gjette hvem han er. Hellstrom resonnerer seg så fram til at han enten er King Kong eller «the story of the negro in America». Dette svaret er trolig en kommentar til Amerikas rasistiske fortid, som også kan gjenspeiles i den amerikanske filmtradisjonen. Andre scener i filmen refererer til amerikanernes rasistiske holdning til indianerne, spesielt fra gamle Western-filmer, skriver Brown. I denne sammenhengen er det ikke tilfeldig at *basterdenes* leder Aldo Raine kaller seg «Aldo the Apache» og at Shosanna tar på seg sminke som krigsmaling da hun gjør seg klar til premierenkvelden, som også er kvelden hun skal sprengte kinoen.⁴¹³

En annen ironisk vri er at Tarantino delvis spilte inn filmen i det tyske UFA-studioet i Potsdam-Babelsberg, som var det største filmselskapet under Weimar-republikken før det ble nasjonalisert og nazifisert da det kom under Goebbels kontroll i 1933. Dette ble av *Der Spiegel*s anmelder David Kleinger tolket som en triumf fordi «Tarantino with the polyphonic and democratic Hollywood, which is aware of its global roots», triumferte over «Goebbel's authoritarian national cinema».⁴¹⁴ Brown argumenterer for at Tarantino gjør det motsatte. Han hevder Tarantino ikke setter USA som et motstykke til den nazistiske filmproduksjonen, men heller peker på en imperialistisk og rasistisk tendens begge landene har hatt til felles i sine historier og filmer.⁴¹⁵ Dette poenget kan sees i sammenheng med historiker Peter Novicks påstand om at ikke-jødiske amerikanere har brukt Holocaust som en «national self-congratulation», der «the «Americanization» of the Holocaust has involved using it to demonstrate the difference between the Old world and the New, and to celebrate, by showing its negation, the American way of life».⁴¹⁶ Han hevder dette har vært en måte for amerikanerne å unngå å ta ansvar for sine egne fortidige overgrep: «the repeated assertion that whatever the United States has done to blacks, Native Americans, Vietnamese, or others pales in comparison to Holocaust is true- and evasive», skriver han.⁴¹⁷

Tarantino vet at film bærer i seg en makt til å omskrive virkeligheten til filmskaperens

Basterds»i Von Dassanowsky (red.), *A Manipulation of Metacinema*, 256-257.

⁴¹³ Brown, «Counterfactuals», 256-257.

⁴¹⁴ Kleinger sitert i Meyer, «Exploding Cinema, Exploding Hollywood», 21.

⁴¹⁵ Brown, «Counterfactuals», 257.

⁴¹⁶ Novick, *The Holocaust in American Life*, 13.

⁴¹⁷ Novick, *The Holocaust in American Life*, 15.

ideologiske formål, en makt han selv tar i bruk i sin filmatiske hevn. Og hevnens hans er, passende nok, utført i en kino og ved å sette fyr på filmruller som fører til at kinoen blir sprengt i filler. Derfor kan filmen hans leses som en filmatisk hevn på filmhistorien og på filmens eget medium, heller enn på den historiske virkeligheten.

4.5 Konklusjon: Real or Fictitious, Doesn't Matter?

Major Hellstrom oppsummerer kanskje Tarantinos synspunkter da han, i midten av en navnegjettelek, sier «Real or fictitious, doesn't matter». For mange personer spiller det en rolle at Tarantino leker med virkelige hendelser, selv om det kanskje bare er en lek. Dette er et forståelig synspunkt, spesielt når det gjelder så tragiske hendelser som Holocaust og andre verdenskrig. For andre, og spesielt for den generasjonen filmpublikummere som Tarantino tilhører, er det moralske aspektet ved filmen irrelevant fordi filmen hans så tydelig er en film og ikke noe annet. Tarantinos filmer kan illustrere et generasjonsskille mellom filmtilskuere, der den yngre generasjonen ikke lenger oppfatter film som noe som har tilknytning til virkeligheten. Denne generasjonen blir beskyldt for å synes at jødernes brutale nedslakting av nazistene er gøy og tilfredsstillende, mens de fleste av disse synes filmen er morsom fordi den er en så snedig vri på filmatiske stereotyper og konvensjoner. Argumentet vil derfor være at de flirer av *Basterdene*, og ikke med dem.

Det er her flere kritikere har argumentert for at Tarantino tar sitt eget publikum på senga. I motsetning til hva man skulle forventet seg av en Tarantino-film, er *Inglourious Basterds* mer selvkritisk og moralsk utfordrende enn publikum kunne forutsett fra hans tidligere filmer. Det er nemlig ikke bare den historiske virkeligheten Tarantino kan beskyldes for å leke med denne gangen. Det er oss som publikum. Tarantino har i sin nyeste film gitt sitt eget publikum et speilbilde av seg selv i sine umoralske, voldsavhengige og fascistiske karakterer. Gjennom hele filmen er det vi som blir lurt til å identifisere oss med dem vi tror vi flirer av og er bedre enn, til vi i slutten av filmen (forhåpentligvis) innser at det er oss selv som latterliggjøres. Vi er nazistene Tarantino har stengt inne i kinosalen, og vi er dem Tarantino merker med svastika-tegnet. *Inglourious Basterds* kan derfor tolkes som en film som kommenterer vårt forhold til film, og spesielt vold i film, som et ansvarsløst tidsfordriv.

Men dette er ikke alt filmen dreier seg. *Inglourious Basterds* kan også tolkes som en film som diskuterer hvordan virkelige hendelser aldri kan bli fremstilt på en rettferdig eller autentisk måte. Hele filmen er full av referanser til tidligere «realistiske» fremstillinger av

virkeligheten, og til realistiske markører i historiefilmer. Noen eksempler er bruken av europeiske språk fremfor engelsk, bruken av en fortellerstemme og «dokumentarklipp» som lærer seerne om den historiske bakgrunnen, den tyske propagandafiguren i filmen som er en *pastiche* av tidligere virkelige filmer, og tidsriktige rekvisitter og symboler. Disse blander han sammen med åpenbare anakronistiske elementer, i filmmusikken så vel som de historiske faktaene, som distanserer filmen fra sjangeren han kommenterer på. Det mest kraftfulle eksempelet er da han omskriver historien på slutten av filmen, og sprenger Hitler og hans nærmeste menn i en filmatisk Holocaust. Denne scenen kan leses som en jødisk hevnfantasi, men den kan også leses som en sprengning av enhver gjenværende illusjon om at filmen hans er virkelig.

Denne metaforen kan trekkes enda lengre, fordi Tarantino også sprenger andre filmkonvensjoner vi som publikum har blitt alt for komfortable med, som det lettvinne og forenklete skillet mellom «de gode» og «de onde» i Hollywood-filmer, der nazistene representerer det absolutt onde og jødene har blitt fanget i en evig offerposisjon. Også kvinners passive stilling i vanlige filmer er grundig omskrevet av Tarantino, sammen med en rekke «tapere» i historien som tar hevn for sine fastlåste posisjoner i den vestlige kulturen. Ved å kommentere på andre folkemord og undertrykkelser begått av det vi vanligvis oppfatter som «den gode» og demokratiske siden av historieskrivingen, retter Tarantino også søkelyset på de allierte landenes svin på skogen.

For å komme tilbake til et spørsmål jeg stilte i begynnelsen av kapittelet, nemlig om *Inglourious Basterds* egentlig kan defineres som en Holocaust-film, vil jeg påstå at den i høyeste grad er det, med vekt på ordet *film*. Hele filmen er bygd opp som en jødisk «hevnfantasi» som kulminerer i et filmatisk Holocaust, der de historiske overgriperne og ofrene bytter plass i historien. Og til tross for at filmen tilsynelatende ikke tar for seg Holocaust, refererer den til en rekke «Holocaust-troper» som har vært vanlige i tidligere filmer om hendelsen. Dette gjør Tarantino ved å snu mange av disse på hodet. Og, som Herzog skriver, til tross for at Tarantino kanskje ikke mente at filmen skulle være en Holocaust-film, var det nettopp dette den ble diskutert som i offentligheten.⁴¹⁸

Sist, men ikke minst er *Inglourious Basterds* en film som handler om filmmediets forførende

⁴¹⁸ Herzog, "What Shall the History Books Read?", 283-284.

kraft. Tarantino utnytter seg av denne kraften, både som en eksponering av filmers propagandiske makt, men også som en feiring av filmens visuelle tiltrekning og underholdningskraft. Her ligger både styrken og svakheten i Tarantinos film. Som et produkt som tydelig befinner seg innenfor det den kritiserer, er ikke Tarantino selv uskyldig eller unndratt sin egen kritikk. Dessuten er det vanskelig å si om den gjennomsnittlige filmpublikummen tar poengene hans, hvor tydelige de enn kan være for filmvitere og andre seere med mye forhåndskunnskap om film, historie, representasjon eller estetikk. De endeløse referansene til tidligere «historiske» filmer kan lett havne i bakgrunnen for den fengslende filmfortellingen, med dens forførende skurker og anti-helter. Nettopp fordi filmens kritikk kommer innefra, og fra et kommersielt Hollywood-produkt som vanligvis ikke er kritisk til sin egen rolle, er det sannsynlig at en stor andel av de som ser filmen ukritisk lar seg underholde av den. Det er her kritikken mot Tarantinos videreføring av fascistiske idealer er viktig og i visse tilfeller treffende.

Et annet spørsmål er om de brutale jødene i filmen fører til en for stor distansering fra de historiske og ekte ofre for nazismen. Ettersom Tarantino gjør det klart at hans film handler om film og ikke historie, kan han unngå å forholde seg til spørsmål om autentisitet og realisme, men det er vanskelig å si om befrielsen av jødene som ofre i filmhistorien gjør *historien* en tjeneste, eller ikke. De aktive, brutale og blodtørstige jødene bryter definitivt med bildet av svake jøder i film, men det gjør det samtidig vanskeligere for publikum å sympatisere med de virkelige jødene, og kan i verste fall sette jøder som ikke kunne stå imot historiske overgrep i et dårlig lys. Det er også en fare for at Tarantinos «historiske» jøder blandes sammen med ettertidens sionistiske jøder, som kan resultere i forskjellige reaksjoner etter politisk og religiøst ståsted. I Israel ble filmen hedret av mange fordi Tarantino viste en type jøde som mange israelere foretrekker fremfor den typiske Hollywood-versjonen. En israelsk etterkrigsdiskurs har nemlig gått ut på å distansere seg fra de europeiske jødene som gikk som «lam til slaktehuset». På andre siden av spekteret vil filmen kunne leses som en kritikk av Israels behandling av palestinerne, og en slags ironisk «aldri igjen nå». Begge disse standpunktene kan illustrere hvordan historiske filmer ofte blir brukt til å belyse sin egen samtids stridigheter, og hvordan de ikke alltid skaper den responsen en filmskaper forsøkte å oppnå. Det er derfor liten grunn til å tro at Tarantinos film vil slutte å provosere med det første, men den markerer likevel en overgang fra 90-tallets strenge Holocaust-konformisme, til en slags normalisering av forholdet til kunstneriske representasjoner av Holocaust.

I forhold til Des Pres regler brøt altså Tarantino med disse, og aller mest med de to siste, som gikk ut på å fremstille historien på en faktabasert og alvorstung måte. Men i den teoretiske og offentlige mottakelsen av filmen kan man spore en generell aksept av filmens åpenbare fiktive behandling av historien. Mens filmen skapte reaksjoner fra et mindretall av teoretikere og anmeldere på grunn av de moralske konsekvensene av rollebyttet i filmen, var det likevel bred enighet om at filmen handlet om film og ikke om historie. En rekke kritikere hedret til og med Tarantino for denne tilnærmingen til hendelsen. I deres syn var filmen en etterlenget konfrontasjon med den fastgrodde rollen Holocaust har fått i film. Ettersom disse kritikerne leste filmen som en kommentar til, og ikke videreføring av, en rekke filmtroper som har dominert i både Holocaust-filmer og andre historiske filmer, holdt Tarantino seg innenfor den delen av «Holocaust-etiketten» som jeg vil hevde fortsatt står sterkest i dag. Dette er den første regelen, nemlig at Holocaust må behandles som en unik historisk hendelse. Dette gjorde Tarantino i følge disse kritikerne fordi han ikke forsøkte å fortelle om den på en sann eller «autentisk» måte, men heller illustrerte hvordan dette i seg selv er høyst problematisk. På denne måten respekterte Tarantino den historiske virkeligheten, fordi han utelukket denne fra sin filmfortelling. Dette skyldtes ikke minst at Holocaust gjennomgående i filmen ble referert til som det man *ikke* fikk se, noe som ble forstått som en måte å respektere hendelsens unike karakter på. Derfor vil jeg påstå at en viktig grunn til at disse kritikerne godtok Tarantinos film var at de oppfattet den som en moralsk forankret film, til tross for at den ikke viste hendelsen i en alvorstung og seriøs sjanger.

Herzog avslutter sin artikkel med å påpeke at det er risikabelt å peke på samtiden som et historisk vendepunkt, men at det likevel «seems reasonable to suggest that *Inglourious Basterds* (...) might someday be viewed as the point at which the «limits of representation» of the Holocaust were breached».⁴¹⁹ Om dette stemmer eller ikke, vil jeg legge til at *Schindlers liste* og *Livet er herlig* i så fall var avgjørende for dette vendepunktet.

⁴¹⁹ Herzog, «What Shall the History Books Read?», 287.

5.0 Konklusjon

Hvordan skal man fremstille en så ekstrem historisk hendelse som Holocaust? Dette spørsmålet har opptatt teoretikere på en mengde fagfelt i etterkant av andre verdenskrig. De siste 20 årene har denne problemstillingen fått fornyet aktualitet, etter hvert som det jødiske folkemordet har fått en sentral plass i det offentlige vestlige minnet om krigen. Som en del av denne utviklingen har kulturelle fremstillinger av hendelsen også blitt vanligere. I denne sammenhengen har teoretikere og overlevende argumentert for at det må settes strenge grenser for hva som kan godtas som akseptable fremstillinger av hendelsen, slik at den historiske tragedien ikke trivialiseres eller skjendes. Dette gjelder spesielt i populærkulturelle representasjoner, slik som Hollywood-filmer.

I denne oppgaven har jeg sett på hvordan grenseproblematikken utspilte seg i mottakelsen av og diskusjonene rundt tre kommersielle filmer om Holocaust fra 90-tallet og fremover. Fra *Schindlers liste* (1993), via *Livet er herlig* (1997), til *Inglourious Basterds* (2009), har jeg sett på hvordan disse grensene på ulike måter har blitt utfordret og brutt på filmfeltet. Alle filmene satte i gang kraftige og ofte polariserte debatter om hvor grensene gikk for Holocaust-representasjon.

Schindlers liste gjorde dette fordi det var den første store Hollywood-filmen som viste hendelsen som en helhetlig, forståelig og sammenhengende historie. Dette var ikke minst fordi den inkluderte Holocausts innerste og mest tabubelagte senter, selve gassdusjene i Auschwitz. Filmen var også kontroversiell fordi den i kraft av å være et Hollywood-produkt ikke ble ansett som egnet til å ta for seg en så unik og ekstrem historisk hendelse som Holocaust. *Livet er herlig* ble kritisert fordi den brukte en upassende sjanger til å fortelle om den historiske tragedien. Dette var fordi filmen var en tragikomisk eventyrfortelling som fortalte om en italiensk-jødisk families skjebne under andre verdenskrig. Også denne filmen la deler av handlingen til en konsentrasjonsleir. I tillegg ble den kritisert for å ikke være realistisk i sin fremstilling av den historiske tiden, og spesielt når det gjaldt konsentrasjonsleiren. Den siste av de tre filmene, *Inglourious Basterds*, markerte et ytterligere brudd med «representasjonens grenser». Denne brøt med kravet om at filmer måtte respektere de historiske faktaene og vise hendelsen som «den egentlig var». Dette gjorde den ved å omskrive historien og å bytte om på de historiske overgriperne og ofrene. I tillegg var filmen kjennetegnet av en svært brutal form for humor, samtidig som den var en postmoderne lek med tidligere Holocaust-og krigsfilmer.

Til tross for at alle disse filmene var svært kontroversielle, vil jeg hevde at de også illustrerer en oppmykning av de strenge reglene, og en økende aksept for at kunsten igjen kunne få fortelle om historien på sin egen måte. En følge av å sette så strenge grenser for hvordan kunst kunne behandle den historiske hendelsen var nemlig at kunstens mål ble likestilt med historieskrivingens mål. Derfor måtte historiefilmer dokumentere og bevitne den historiske tragedien, fremfor å kommentere eller aktualisere den. Denne mistilliten til forestillingens rolle i Holocaust-kunst har i stor grad blitt brutt i løpet av den tidsperioden jeg har sett på. Dette gjelder i alle fall for filmfeltet. Jeg vil hevde at de filmene jeg har sett på har bidratt til dette, noe som bekreftes så vel av publikumsoppslutningen som av prisene og den kritiske anerkjennelsen fra filmmiljøet. Også Holocaust-teoretikers reaksjoner på filmene kan tyde på dette. I min gjennomgang av fagdebattene rundt filmene, har jeg vært slått av hvor nyanserte og mangfoldige de ofte har vært. Dette viser at Holocaust-teoretikere har tatt for seg disse filmene med stort alvor, og at de samtidig har utforsket og utfordret sine egne holdninger til kommersielle historiefilmer. I tillegg viser det at filmskapernes seriøsitet heller ikke har blitt trukket i tvil i faglitteraturen, selv om de ikke alltid har gjort dette i «respektable» sjangre eller med en ambisjon om å fortelle historien på en realistisk eller historisk «sann» måte.

Min konklusjon er derfor at *Schindlers liste*, *Livet er herlig* og *Inglourious Basterds* var filmer som både brøt med «representasjonens grenser», og som bidro til å flytte på disse grensene i kommersielle filmer. Jeg vil hevde at grensene i dag er løsere definert enn de var på 1990-tallet. Spesielt regelen som gikk ut på at Holocaust måtte fremstilles på en realistisk og «autentisk» måte har ikke lenger like stor kraft. Holocaust trenger heller ikke å utelukkende bli fortalt i alvorstunge sjangre for å bli tatt seriøst. Men regelen om at Holocaust var en unik hendelse, er fortsatt gyldig. Denne er ikke nødvendigvis like strengt definert, der det nå er akseptabelt å også ta for seg andre forfulgte grupper i tillegg til jødene. Uansett vil jeg hevde at en grunnleggende respekt for den historiske hendelsens tyngde og alvor fortsatt er et sentralt krav for at filmer om Holocaust skal bli aksepterte i fagmiljøet. Forskjellen går ut på at filmer nå har mulighet til å vise denne respekten på kunstens egne premisser.

Bibliografi

Adorno, Theodor. *Prisms*. London: Neville Spearman, 1967

Appelfeld, Aharon. «After the Holocaust». I *Writing and the Holocaust*, red. av Berel Lang, s.83-92. New York: Holmes and Meyer, 1988.

Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Viking Press, 1963.

Avisar, Ilan. *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Ball, Karyn. «For and against the *Bilderverbot*: The Rhetoric of 'Unrepresentability' and Remediated 'Authenticity' in the German Reception of Steven Spielberg's *Schindler's List*». I *Visualizing the Holocaust: Documents, Aesthetics, Memory*, red. av David Bathrick, Brad Prager og Michael D. Richardson, s.162-184. Rochester, NY: Camden house, 2008.

Bar-on, Gefen. «Benigni's Life-affirming Lie: *Life is Beautiful* as an Aesthetic and Moral response to the Holocaust». I *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*, red. av Grace Russo Bullaro, s.179-200. Leicester: Troubador Publishing Ltd., 2005.

Baron, Lawrence. «Book Review: The Holocaust in American Film», *An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* Vol.20, Nr.4 (sommer 2002): 106.

Baron, Lawrence. *Projecting the Holocaust into the Present: the Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*. Lanham: Rowman and Littlefield publishers, 2005.

Barthes, Roland «The Reality Effect» i *The Rustle of Language*. Berkeley: University of California Press, 1989.

- Bartov, Omer. «Spielberg's Oskar: Hollywood Tries Evil». I *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, red. av Yosefa Loshitzky, s.41-60. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Bathrick, David; Prager, Brad og Richardson, Michael, Red. *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory* Rochester: Camden House, 2008.
- Bauman, Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity Press, 1989.
- Ben-Ghiat, Ruth. «The Secret Histories of Roberto Benigni's *Life is Beautiful*». *The Yale Journal of Criticism* vol. 14, Nr.1 (2001): 253-266.
- Bernard, Jami. *Quentin Tarantino: the Man and his Movies*. London: Harper Collins Publishers, 1995.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin og Staiger, Janet. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Boswell, Matthew. *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Bratu Hansen, Miriam. «*Schindler's List* Is Not *Shoah*: Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory». I *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, red. av Yosefa Loshitzky, s.77-103. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Braun, Robert. «The Holocaust and problems of Historical representation». *History and Theory* Vol.33, Nr.2 (mai, 1994): 173.
- Brenner, David A. «Laughter amid Catastrophe: *Train of Life* and Tragicomic Holocaust Cinema». I *Visualizing the Holocaust: Documents, Aesthetics, Memory*, red. av David Bathrick; Brad Prager og Michael D. Richardson, s.261-276. Rochester, NY: Camden house, 2008.
- Bresheeth, Haim. «The Great Taboo Broken: Reflections on the Israeli Reception of *Schindler's List*». I *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, red. av Yosefa Loshitzky, s.193-212. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

- Brown, William. «Counterfactuals, Quantum Physics, and Cruel Monsters in Quentin Tarantino's *Inglourious Basterds*». I *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, red. av Robert Von Dassanowsky, s. 247-270. New York: Continuum, 2012.
- Browning, Christopher R. *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*. New York: HarperCollins, 1992.
- Bullaro, Grace Russo, red. *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*. Leicester: Troubador Publishing Ltd., 2005.
- Bullaro, Grace Russo. «*Life is Beautiful* and the Protection of Innocence: Fable, Fairy tale or Just Excuses?». I *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*, red. av Grace Russo Bullaro, s. 225-247. Leicester: Troubador Publishing Ltd., 2005.
- Bullaro, Grace Russo. «The Trajectory to *Life is Beautiful* and beyond it». I *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*, red. av Grace Russo Bullaro, s.19-37. Leicester: Troubador Publishing Ltd., 2005.
- Caplex leksikon*. Oslo: Cappelen, 1997.
- Carlyle, Thomas. *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. London: Chapman and Hall, 1872.
- Celli, Carlo. «The Representation of Evil in Roberto Benigni's *Life is Beautiful*». *Journal of Popular Film and television* vol. 28, nr.2 (sommer 2000): 74-79.
- Cheyette, Brian. «The Uncertain Certainty of Schindler's List». I *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, red. av Yosefa Loshitzky, s.226-238. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Classen, Christoph. «Balanced Truth: Steven Spielberg's *Scindler's List* Among History, Memory, and Popular Culture». *History and Theory* vol. 48, nr. 2 (Mai 2009): 77-102.
- Collins, Jim. «Genericity in the Nineties: Eclectic irony and the new sincerity». I *The Film Cultures Reader*, red. av Graeme Turner, s.276-290. London: Routledge, 2002.

- Coulthard, Lisa. «Killing Bill: Rethinking Feminism and Film Violence». I *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, red. av Yvonne Tasker og Diane Negra, s.153-175. Durham, N.C: Duke University Press, 2007.
- Coulthard, Lisa. «Inglourious Music: Revenge, Reflexivity, and Morricone as Muse in *Inglourious Basterds*». I *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, red. av Robert Von Dassanowsky, s. 57-70. New York: Continuum, 2012.
- Dargis, Manohla. «Inglourious Basterds (2009): Tarantino Avengers in Nazi Movieland». *The New York Times*, 20. August 2009:
<http://movies.nytimes.com/2009/08/21/movies/21inglourious.html?pagewanted=all&r=0> (nedlastet 15.oktober 2012).
- Denby, David. «Americans in Paris». *The New Yorker* 24. August (2009): Ingen sidenummerering.
http://www.newyorker.com/arts/critics/cinema/2009/08/24/090824crici_cinema_denby (nedlastet 1. Oktober 2012).
- Denby, David. «In the Eye of the Beholder: Another Look at Roberto Benigni's Holocaust Fantasy». *The New Yorker* 15 mars, Nr. 3 (1999): 96, 98-99.
- Des Pres, Terrence. «Holocaust laughter?». I *Writing and the Holocaust*, red. av Berel Lang, s.216-233. New York: Holmes and Meyer, 1988.
- Doneson, Judith. «The Image Lingers: The Feminization of the Jew in *Schindler's List*». I *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, red. av Yosefa Loshitzky, s.140-152. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Doneson, Judith. *The Holocaust in American Film*. New York: Syracuse University Press, 2002.
- Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation* Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Elseasser, Thomas. «Subject Positions, Speaking Positions: from *Holocaust*, *Our Hitler*, and *Heimat* to *Shoah* and *Schindler's List*». I *The Persistence of History: Cinema,*

- Television, and the Modern Event*, red. av Vivian Sobchack, s.145-183. New York: Routledge, 1996.
- Ezrahi, Sidra DeKoven. «After Such Knowledge, What Laughter?». *The Yale Journal of Criticism* vol. 14, Nr.1 (2001): 287-313.
- Flaunzbaum, Hilene. «'But Wasn't it terrific?': A Defense of Liking *Life is Beautiful*». *The Yale Journal of Criticism* vol. 14, Nr.1 (2001): 273-286.
- Frayling, Christopher. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1981.
- Friedländer, Saul. *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death*. New York: Harper and Row, 1984.
- Friedländer, Saul. «The 'Final Solution': On the Unease of Historical Interpretation». I *Lessons and Legacies: the Meaning of Holocaust in a Changing World*, red. av Peter Hayes, s.23-35. Evanston: Northwestern University Press, 1991.
- Friedländer, Saul, red. *Probing the Limits of Representation*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Friedman, Lester D. *Citizen Spielberg*. Urbana Ill.: University of Illinois Press, 2006.
- Fujiwara, Chris. «'A Slight Duplication of Efforts': Redundancy and the Excessive Camera in *Inglourious Basterds*». I *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, red. av Robert Von Dassanowsky, s. 37-55. New York: Continuum, 2012.
- Gilman, Sander L. «Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films». *Critical Inquiry* vol. 26, Nr.2 (Vinter 2000): 279-308.
- Herzog, Todd. «'What Shall the History Books Read? The Debate over *Inglourious Basterds* and the Limits of Representation». I *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, red. av Robert Von Dassanowsky, s. 271-296. New York: Continuum, 2012.

- Hilberg, Raul. «I Was Not There». I *Writing and the Holocaust*, red. av Berel Lang, s.17-25. New York: Holmes and Meyer, 1988.
- Hoberman, James L. «Quentin Tarantino's *Inglourious Basterds* Makes Holocaust Revisionism Fun». *The Village Voice*, 18. August, 2009:
<http://www.villagevoice.com/2009-08-18/film/quentin-tarantino-s-inklourious-basterds-makes-holocaust-revisionism-fun/> (Nedlastet 15. oktober 2012).
- Horowitz, Sara R. «But is it Good for the Jews? Spielberg's Schindler and the Aesthetics of Atrocity». I *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, red. av Yosefa Loshitzky, s.119-139. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Insdorf, Annette. *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Isaacs, Bruce. *Toward a New Film Aesthetic*. New York: Continuum, 2008.
- Jameson, Fredric. «Postmodernism and Consumer Society». I *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, red. av Hal Foster, s. 111-125. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.
- Judt, Tony. «The 'Problem of Evil' in Postwar Europe». *The New York Review of Books*, 14 februar, 2008.
- Jönsson, Mats. «Historia à la Hollywood- Steven Spielberg i pulpeten». I *Det förflutna som film och vice versa: Om medierade historiebruk*, red. av Pelle Snickars og Cecilia Trenter, s.33-57. Lund: Studentlitteratur, 2004.
- Kansteiner, Wulf. «From Exception to Exemplum: The New Approach to Nazism and the 'Final Solution'». *History and Theory* Vol.33, Nr.2 (Mai 1994): 145-171.
- Keneally, Thomas. *Schindler's Ark*. London: Hodder and Stoughton, 1982.
- Kerner, Aaron. *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. London: Continuum, 2011.

Kertész, Imre. «Who Owns Auschwitz?». *The Yale Journal of Criticism* vol. 14, Nr.1 (2001): 267-272.

Kertzer, Adrienne. «Like a Fable, Not a Pretty Picture: Holocaust Representation in Roberto Benigni and Anita Lobel». *Michigan Quarterly Review* vol. 39, Nr. 2 (Vår 2000): <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0039.213> (Nedlastet 9. Oktober 2012).

Kirkham, Victoria. «Benigni's Postmodern Storehouse of Culture». I *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*, red. av Grace Russo Bullaro, s.152-176. Leicester: Troubador Publishing Ltd., 2005.

Kligerman, Eric. «Reels of Justice: *Inglourious Basterds*, *The Sorrow and the Pity*, and Jewish revenge fantasies». I *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, red. av Robert Von Dassanowsky, s. 135-162. New York: Continuum, 2012.

Koch, Gertrud. «The Aesthetic Transformation of the Image of the Unimaginable: Notes on Claude Lanzmann's *Shoah*». *October* Vol.48 (Vår, 1989): 15-24.

Lang, Berel, red. *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes and Meyer, 1988.

Lanzmann, Claude. «*Schindler's List* is an Impossible Story». *University College Utrecht*: <http://www.phil.uu.nl/staff/rob/2007/hum291/lanzmannschindler.shtml> (nedlastet 4. oktober 2012).

Leonardo, Laura. «La torta etiope e il cavallo ebreo: Metaphor, Mythopoeia and Symbolisms in *Life is Beautiful*». I *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*, red. av Grace Russo Bullaro, s.201-224. Leicester: Troubador Publishing Ltd., 2005.

Levi, Primo. *Hvis dette er et menneske*. Oslo, Document, 1990

Liebman, Stuart. «If Only Life Were so Beautiful». *Cineaste* vol.24, Nr. 2-3 (1999): 20-22.

Loshitzky, Yosefa, Red. *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

- Loshitzky, Yosefa. «Holocaust Others: Spielberg's Schindler's List Versus Lanzmann's *Shoah*». I *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, red. av Yosefa Loshitzky, s.104-118. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Magilow, Daniel H.; Vander Lugt, Kristin T og Bridges, Elizabeth (red.). *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*. New York: Continuum, 2012.
- Manchel, Frank. «A Reel Witness: Steven Spielberg's Representation of the Holocaust in *Schindler's List*». *Journal of Modern History* vol. 65, Nr. 1 (Mars, 1995): 83-100.
- Mandel, Naomi. «Rethinking 'After Auschwitz': Against a Rhetoric of the Unspeakable in Holocaust Writing». *Boundary 2* vol.28, Nr.2 (sommer 2001): 203-228.
- Marcus, Millicent Joy. *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 2002.
- McBride, Joseph. *Steven Spielberg: A Biography*. London: Faber and Faber, 1997.
- Mendelsohn, Daniel. «'Inglourious Basterds': When Jews Attack». *Newsweek*, 13. August (2009): ingen sidenummerering.
<http://www.thedailybeast.com/newsweek/2009/08/13/inglourious-basterds-when-jews-attack.html> (nedlastet 1. Oktober 2012).
- Meyer, Imke. «Exploding cinema, exploding Hollywood: *Inglourious Basterds* and the Limits of Cinema». I *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, red. av Robert Von Dassanowsky, s. 15-35. New York: Continuum, 2012.
- Morris, Nigel. *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*. London: Wallflower Press, 2007.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen* vol. 16, nr. 3 (1975): 6-18.
- Novick, Peter. *The Holocaust in American Life*. Boston: Houghton Mifflin, 2000.
- Olin, Margaret. «Lanzmann's *Shoah* and the Topography of the Holocaust Film». *Representations*, nr. 57 (Vinter 1997): 1-23.

- Ornella, Alexander D. «Disruptive Violence as Means to Create a Space for Reflection: Thoughts on Tarantino's Attempts at Audience Irritation». I *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, red. av Robert Von Dassanowsky, s. 215-245. New York: Continuum, 2012.
- Page, Edwin. *Quintessential Tarantino*. New York: Marion Boyars Publishers, 2005.
- Richardson, Michael D. «Sexual deviance and the Naked Body in Cinematic Representations of Nazis». I *Nazisplotation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, red. av Daniel H. Magilow, Kristin T. Vander Lugt og Elizabeth Bridges, s. 38-54. New York: Continuum, 2012.
- Richardson, Michael D. «Vengeful Violence: *Inglourious Basterds*, Allohistory, and the Inversion of Victims and Perpetrators». I *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, red. av Robert Von Dassanowsky, s. 93-112. New York: Continuum, 2012.
- Rosenstone, Robert. *History on Film/Film on History*. Harlow: Pearson Education, 2006.
- Rousso, Henry. *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1991.
- Schlipphacke, Heidi. «*Inglourious Basterds* and the Gender of Revenge». I *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, red. av Robert Von Dassanowsky, s. 113-133. New York: Continuum, 2012.
- Shandler, Jeffrey. «Schindler's Discourse: America Discusses the Holocaust and its Mediation, from NBC's Miniseries to Spielberg's Film». I *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, red. av Yosefa Loshitzky, s.153-168. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Sontag, Susan. «Fascinating Fascism». *New York Review of Books*, 6. februar (1975): ingen sidenummerering. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1975/feb/06/fascinating-fascism/?pagination=false> (nedlastet 30. oktober 2012).
- Sorlin, Pierre. *The Film in History: Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

- Speck, Oliver C. «Is Tarantino Serious? The Twofold Image of the Auteur and the State of Exception». I *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, red. av Robert Von Dassanowsky, s. 193-213. New York: Continuum, 2012.
- Srinivasan, Srikanth. «The Grand Illusion». I *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, red. av Robert Von Dassanowsky, s. 1-13. New York: Continuum, 2012.
- Stanley, Alessandra. «The Funniest Italian You Probably Never Heard of». *The New York Times*, 11 oktober, 1998: <http://www.nytimes.com/1998/10/11/magazine/the-funniest-italian-you-ve-probably-never-heard-of.html?pagewanted=all&src=pm> (nedlastet 15. September 2012).
- Steinmetz, John J. «Schindler's List, Inglourious Basterds, and the Problem of Evil in American Cinema». *Western Political Science Association 2011 Annual Meeting Paper* (2011): <http://ssrn.com/abstract=1803986> (nedlastet 15.oktober 2012).
- Stiglegger, Marcus. «Cinema beyond Good and Evil? Nazi Exploitation in the Cinema of the 1970s and its Heritage». I *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, red. av Daniel H. Magilow, Kristin T. Vander Lugt og Elizabeth Bridges, s. 21-37. New York: Continuum, 2012.
- Travis, David. «La Vita è Bella: The Political Dimension». *Italian Politics & Society* nr.49 (vår 1998): 85-89.
- Viano, Maurizio. «Life is Beautiful: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter». *Film Quarterly* vol.53, Nr.1 (Høst 1999): 26-34.
- Von Dassanowsky, Robert. *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*. New York: Continuum, 2012.
- Walters, Ben. «Debating *Inglourious Basterds*». *Film Quarterly* vol.63, nr.2 (vinter 2009): 19-22.
- White, Glyn. «Quentin Tarantino». I *Fifty Contemporary Filmmakers*, red. av Yvonne Tasker, s.338-345. New York: Routledge, 2002.

- White, Hayden. «The Historical text as Literary Artifact». I *The History and Narrative Reader*, red. av Geoffrey Roberts, s. 221-236. London: Routledge, 2001.
- White, Hayden. «Den modernistiske hendelsen». I *Historie og fortelling: Utvalgte essays*. s.144-169. Oslo: Pax forlag, 2003.
- Wiesel, Elie. *Natten*. Oslo: Aschehoug, 2007.
- Wildt, Michael. «The Invented and the Real: Historiographical Notes on Schindler's List». *History Workshop Journal*, nr. 41 (1996): 240-249.
- Woisnitza, Mimmi. «Messing up World War II-Exploitation: the Challenges of Role-Play in Quentin Tarantino's *Inglourious Basterds*». I *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, red. av Daniel H. Magilow, Kristin T. Vander Lugt og Elizabeth Bridges, s. 258-278. New York: Continuum, 2012.
- Woods, Paul A. *King Pulp: The Wild World of Quentin Tarantino*. London: Plexus Publishing L., 1998.
- Zelizer, Barbie. «Every Once in a While: *Schindler's List* and the Shaping of History». I *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, red. av Yosefa Loshitzky, s.18-35. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Filmografi

Casablanca. Reg. Michael Curtiz. 1942.

C'era una volta il West [*Ondt blod i Vesten*]. Reg. Sergio Leone. 1968.

Citizen Kane. Reg. Orson Welles. 1941.

Empire of the Sun, [*Solens rike*]. Reg. Steven Spielberg. 1987.

E.T. The Extra-Terrestrial, [*E.T. Gjesten fra verdensrommet*]. Reg. Steven Spielberg. 1982.

Holocaust.(tv-serie). Reg. Marvin J. Chomsky. 1978.

Il portiere di notte, [*The Night Porter*]. Reg. Liliana Cavani. 1974.

Indiana Jones and the Last Crusade, [*Indiana Jones og det siste korstog*]. Reg. Steven Spielberg. 1989.

Indiana Jones and the Temple of Doom [*Indiana Jones og de fordømtes tempel*]. Reg. Steven Spielberg. 1984.

Inglourious Basterds. Reg. Quentin Tarantino. 2009.

Jackie Brown. Reg. Quentin Tarantino. 1997.

Jaws, [*Haisommer*]. Reg. Steven Spielberg. 1975

Kill Bill: Vol. 1. Reg. Quentin Tarantino. 2003.

Kill Bill: Vol. 2. Reg. Quentin Tarantino. 2004.

Kolberg. Reg. Veit Harlan. 1945.

La caduta degli dei, [*The Damned*]. Reg. Luchino Visconti. 1969.

Lacombe, Lucien. Reg. Louis Malle. 1974.

La vita è bella, [*Livet er herlig*]. Reg. Roberto Benigni. 1997.

Le chagrin et la pitié, [The Sorrow and the Pity]. Reg. Marcel Ophüls. 1969.

Nuit et brouillard, [Night and Fog]. Reg. Alain Resnais. 1955.

Once Upon a Time in the West. Se italiensk tittel: *C'era una volta il West*.

Panserkrysseren Potemkin. Reg. Sergei Eisenstein.

Psycho. Reg. Alfred Hitchcock. 1960.

Pulp Fiction. Reg. Quentin Tarantino. 1994.

Quel maledetto treno blindato, [The Inglorious Bastards]. Reg. Enzo G. Castellari. 1978.

Raiders of the Lost Ark, [Jakten på den forsvunne skatten]. Reg. Steven Spielberg. 1981.

Reservoir Dogs, [De hensynsløse]. Reg. Quentin Tarantino. 1992.

Saving Private Ryan, [Redd menig Ryan]. Reg. Steven Spielberg. 1998.

Schindler's List [Schindlers liste]. Reg. Steven Spielberg. 1993.

Shoah. Reg. Claude Lanzmann. 1985.

The Color Purple, [Purpurfargen]. Reg. Steven Spielberg. 1985.

The Diary of Anne Frank [Anne Franks dagbok]. Reg. George Stevens. 1959.

The Dirty Dozen, [12 fortapte menn]. Reg. Robert Aldrich. 1967.

The Pawn Broker [Pantelåneren]. Reg. Sidney Lumet. 1964.

Train de vie, [Livets tog]. Reg. Radu Mihaileanu. 1998.

Triumph des Willens [Viljens triumf]. Reg. Leni Riefenstahl. 1935.